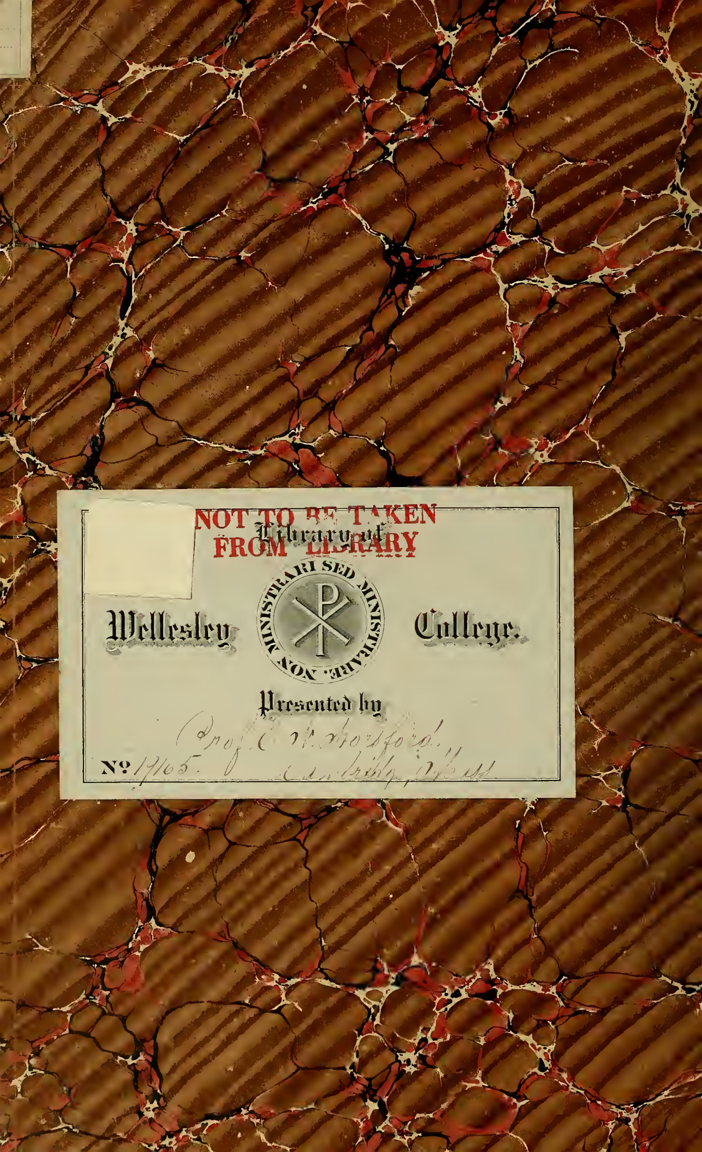

NOT TO BE TAKEN FROM LIBRARY
Library of
Wellesley College.
NON MINISTRARI SED MINISTRARE.
Presented by
Prof. E. N. Horsford.
Cambridge, Mass.
No 17165.



GAZETTE

DES

BEAVX-ARTS

TOME SEPTIÈME

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE

RUE SAINT-BENOÎT, 7


LEONARD DE VINCI
GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
Rédacteur en Chef: M. Charles Blanc.
Ancien Directeur des Beaux Arts
PARIS
1860
HERVY DEL.

RAFFET



Les écoles académiques ont reçu du ciel les dons les plus enviés : les gouvernements les respectent et leur font fête, le public les applaudit à cause de leur gravité apparente, et, alors même qu'elles se trompent, le succès leur reste fidèle. Mais si riches que les fasse le trésor accumulé des traditions dont elles ont la garde, elles sont pauvres en un point : elles n'ont pas le sens de l'histoire. Lorsqu'un adepte de ces écoles glorieuses prend le crayon ou le pinceau, le fantôme de l'idéal enseigné, le dogme rigoureux de l'orthodoxie, l'irrésistible tyrannie de l'habitude viennent arrêter sa main et s'interposer entre lui et les réalités contemporaines. S'il essaye de reproduire les scènes de la rue ou les drames du champ de bataille, il en altérera fatalement la physionomie; il mêlera à sa représentation un élément étranger, car la vision dorée de la beauté absolue cachera à ses yeux cette beauté relative, qui donne au fait moderne, à l'événement d'aujourd'hui, leur précision et leur caractère.

Il en est ainsi en France depuis qu'il y a des écoles officielles. A l'heure où travaillent Lebrun et les décorateurs de Versailles, ce n'est pas dans leurs peintures pompeuses qu'il faut chercher l'histoire intime du temps; elle est plus franchement écrite dans les petits maîtres qui, sans érudition, sans réminiscence, sans enflure, ont peint naïvement ce qu'ils

ont vu. Au siècle suivant, la vérité n'est pas davantage dans les œuvres des peintres à grand fracas, comme Antoine Coypel, Lemoine ou Carle Vanloo; elle est dans Watteau, dans Chardin, dans les graveurs à l'eau-forte, dans les humbles faiseurs de vignettes. Si, plus tard, David a fait œuvre d'historien, c'est le jour où, infidèle à son idéal, il peignit d'après nature, et sans songer au bas-relief antique, Marat expirant dans sa baignoire ensanglantée. Mais David semble avoir voulu se faire pardonner plus tard cette concession aux émotions du moment. N'écrivait-il pas à Gros — qui venait de peindre *Aboukir, Eylau, les Pyramides,* — de renoncer aux « sujets futiles » et aux « tableaux de circonstance? » Gros n'écouta qu'à demi ce sévère conseil. Mais il s'en faut de beaucoup que ce maître, si bien doué pourtant du côté de l'observation et du portrait, ait été toujours historique dans ses batailles impériales; loin de là, il a plus d'une fois mêlé aux formes vivantes la froide silhouette de la statue. En ce qui touche les peintres d'aujourd'hui, l'observation est plus évidente encore, et lorsque les curieux de l'avenir voudront apprendre l'histoire de ce temps, ce n'est pas dans les œuvres des académiques qu'ils iront chercher leurs preuves, mais bien dans celles de ces artistes plus modestes qui, sans emphase et sans mensonge, ont raconté du bout du crayon ou de la plume les choses que nous avons vues, et qui, en ne croyant peut-être faire que la chronique du moment, en ont bien souvent écrit l'histoire.

Raffet était de ceux-là. Le fait moderne l'a ému; il a senti la poésie des réalités contemporaines : par le talent et par le cœur, c'est un des nôtres. S'il eût voulu persévérer dans la voie où ses amis le poussèrent un instant, il eût pu faire, comme quelques-uns, de la grande peinture prétentieuse et vide, de la mythologie, du mensonge, car son organisation avait d'étranges richesses, des dons qu'il n'a peut-être pas tous montrés dans leur plénitude. Un instinct meilleur lui révéla le champ plus modeste en apparence où devait s'exercer son activité : il modéra son ambition, il diminua son rôle; il ne fut, pour ceux qui jugent vite, et qui peut-être jugent mal, qu'un dessinateur d'illustrations, qu'un lithographe épris des scènes militaires, qu'un touriste qui raconte ses voyages. Oui, sans doute, Raffet fut tout cela, mais il fut autre chose encore, et en étudiant ici, à notre loisir, ce noble talent que nous avons aimé toujours, nous essayerons d'indiquer quels services il a rendus à l'art.

Raffet, il faut le dire, eut des commencements difficiles et des hésitations de toutes sortes. Né à Paris le 1er mars 1804, il était, non pas le fils comme on l'a écrit, mais le neveu du commandant Raffet qui, placé à la tête d'un bataillon de la garde nationale en des jours difficiles, a sa

petite page dans l'histoire de la révolution[1]. Des temps plus calmes étant venus, l'oncle dut raconter bien souvent au neveu quelques-unes des scènes auxquelles il avait assisté, et semer dans son jeune esprit les germes d'une curiosité qui devait porter des fruits si précieux. Quant au père de Raffet, simple marchand obscurément occupé de quelque petit commerce, il n'avait pas pour son fils des ambitions bien hautes. Lorsque l'enfant eut douze ans, il le mit en apprentissage chez un tourneur. Raffet y resta jusqu'en 1823, travaillant comme un ouvrier de ses mains déjà adroites, mais visiblement préoccupé d'un autre rêve, et heureux toutes les fois qu'une course à faire dans le quartier lui permettait de s'arrêter devant les images qui, multipliées par un art nouveau, s'affichaient aux vitres des marchands. En ses dernières années d'apprentissage, il fréquenta une école gratuite de dessin, et il s'essaya bientôt à tracer, sur le premier papier venu, des croquis pleins de bon vouloir, mais aussi d'inexpérience. C'est alors qu'il rencontra M. Riban, peintre sur porcelaine, qui, augurant bien des dispositions du jeune ouvrier, lui apprit à manier le pinceau et lui confia du travail. Raffet y réussit sans peine, n'ayant, à vrai dire, d'autre défaut que d'être supérieur à la besogne dont il était chargé. M. Riban s'en aperçut : il connaissait Charlet; il lui parla de son petit peintre sur porcelaine, et le lui envoya (1824). Charlet fut très-frappé des promesses que faisait ce jeune talent ; il accueillit Raffet, et lui mit entre les mains les instruments de sa gloire prochaine, le crayon et la pierre. L'initiation se fit en quelques jours : le futur artiste ne savait pas dessiner qu'il faisait déjà des lithographies.

L'influence que Charlet exerça sur Raffet ne devait pas être éternelle; mais elle fut d'abord directe et frappante. Raffet a cru à son maître avec toutes ses convictions de débutant, et, pendant ses premières années, il a fait des Charlet de la meilleure foi du monde. Cette cohabitation avec l'habile dessinateur dura près de deux ans, période importante dans la vie de Raffet, qui se trouva dès lors entraîné vers cet art où le soldat, le gamin, la bonne d'enfant, l'invalide tiennent tant de place, et composent, il faut bien le dire, un idéal insuffisant et un peu vulgaire. Raffet ne s'en aperçut pas tout de suite; il apprenait chez son maître son métier de litho-

1. Au mois de mai 1793, Raffet commandait le bataillon de la section de la Butte des Moulins, et, mandé à la barre de la Convention, il eut le plaisir de s'entendre traiter d'aristocrate par Marat. En juin, il fut le concurrent d'Henriot aux élections pour la nomination du commandant général de la garde nationale. Il joua un rôle très-actif le 12 germinal an III, et, peu après, il fut nommé commandant temporaire de la place de Paris. Arrêté au 18 fructidor, il cessa dès lors de faire parler de lui.

graphe, le maniement de l'aquarelle, et beaucoup d'autres choses aussi que Charlet savait fort bien, quoi qu'il ait signé tant d'œuvres d'une gaîté banale et d'un esprit douteux. Mais un jour vint où Raffet voulut en savoir davantage, et, sans quitter Charlet, il commença, le 11 octobre 1824, à suivre les cours de l'École des Beaux-Arts, mêlant ainsi les contraires, dessinant le même jour le grognard qui allume sa pipe, et les classiques fureurs d'Ajax, fils de Télamon. Toutefois, entre ces influences opposées, Raffet penchait de préférence du côté où Charlet le poussait, et ses premières œuvres révèlent en lui un disciple des plus obéissants.

Il publia d'abord un recueil de scènes militaires (1825). Je n'éprouve aucune hésitation à le dire, ces premières planches sont très-faibles. Le crayon obéit mal à la main inexpérimentée; la coloration est pâle et sans accent, les intentions sont des réminiscences, les types sont d'une banalité parfaite. Peut-être — mais il faudrait beaucoup chercher — trouverait-on un peu d'expression, une fugitive étincelle dans quelques-unes des figures qui accompagnent *le Convoi du général Foy*; mais quels tâtonnements hasardeux, quelle candeur juvénile dans la série relative à l'histoire de Napoléon, lithographies qui datent pourtant de 1826 et de 1827! La première, celle qui a pour titre *les Prédilections de la famille Buonaparte*, celles aussi qui montrent le futur général à l'école de Brienne et au siége de Toulon, appartiennent moins à l'art qu'à la plus naïve imagerie. Dans *la Révolte du Caire*, dans quelques autres scènes de la campagne d'Égypte, les Turcs de Raffet sont de véritables Turcs de carnaval, et l'on ne peut aujourd'hui feuilleter ce recueil sans sourire. Lorsqu'il a revu, plus tard, ces planches mal venues, le vigoureux artiste a dû s'étonner de les avoir faites. *L'Histoire de Jean-Jean*, les pièces relatives à l'insurrection grecque ne sont pas meilleures. Mais nous ne voulons pas insister plus longtemps sur les débuts de Raffet. Quel peintre, à ses premières heures, n'a pas attaché son nom à des pages qu'il a voulu plus tard effacer de son œuvre? Raffet n'était qu'un écolier. Et, d'ailleurs, il fallait vivre, et Charlet ne lui avait-il pas enseigné, par son propre exemple, que si la peinture est une muse sévère qui ne prend pas toujours souci de ses amants, la lithographie est une ménagère prudente qui s'occupe plus prosaïquement des choses, et qui, de ses courses chez les éditeurs, revient rarement les mains vides?

Toutefois, en regardant de plus près ses premiers essais, Raffet comprit l'insuffisance de l'enseignement qui lui était donné, soit par Charlet, soit par l'École des Beaux-Arts elle-même. Il sentit s'éveiller en lui des instincts de peintre, et, curieux de se mesurer avec l'art suprême, il entra, en 1827, dans l'atelier de Gros. Dès lors il fait deux parts de sa vie:



BUSTE DE RAFFET

d'après Feuchère.

chez Gros, il étudie d'après le modèle vivant et d'après l'antique; il cherche du bout du pinceau des combinaisons de couleurs heureuses. Chez lui,—l'idéal étant d'abord soigneusement mis de côté,—il crayonne sur la pierre de faciles lithographies et parvient à conquérir ainsi, avec le pain quotidien, un commencement de renommée. C'était la mode alors de publier chaque année un album lithographique. Ce que faisait Charlet, Raffet le fit à son tour, et avec un succès dont les marchands d'estampes ont gardé le souvenir. Son premier album est daté de 1826 : il publia ainsi neuf ou dix de ces recueils annuels. Ces volumes, dont les feuilles aujourd'hui dispersées, commencent à devenir rares, contiennent des planches d'une valeur inégale, car c'est au moment où Raffet produisait d'une main si féconde, que son talent s'épure et s'élève peu à peu vers des régions supérieures. Il est évident pour nous que, dans l'évolution morale qui s'accomplissait en lui, le dessinateur de croquis populaires dut beaucoup au peintre épris des côtés sérieux de l'art. Les camarades de Raffet, ceux qui l'ont connu dans l'atelier de Gros, ont peut-être trop oublié quelles étaient alors les préoccupations, les tentatives du jeune artiste. Deux fois il a pris part au concours de l'École des Beaux-Arts; il ne réussit point, et cependant ses essais de peinture n'étaient pas inférieurs à ceux des concurrents qui ont obtenu les couronnes. Un des plus anciens amis de Raffet, M. Auguste Bry, a bien voulu nous montrer quelques-unes des esquisses qu'il faisait alors dans les courts loisirs que lui laissait son travail de lithographe. Le choix du type, je l'avoue, révèle une influence quelque peu académique; mais si l'individualité de l'artiste ne se manifeste pas encore dans le dessin, elle est déjà visible dans le coloris. Nous avons été surtout frappé d'une ébauche qui représente Romulus et Rémus recueillis par le berger Faustulus. C'est, on le voit, le sujet traité par Pierre de Cortone dans le tableau du Louvre. Raffet connaissait déjà son musée, et, dans la figure du berger qui remet à sa femme les deux enfants qu'il vient de trouver, il s'est souvenu du modèle qu'il avait sous les yeux. Mais, au point de vue du coloris, l'effort est plus original, et il est heureux. Les tons bleus du ciel, les carnations lumineuses et chaudes, les verts tendres du paysage composent un harmonieux accord, et l'on voit bien que le jeune camarade de tous les peintres qui devaient être les coloristes du lendemain ne perdait pas son temps dans l'atelier de Gros. Le portrait de M. Auguste Bry, qui date aussi de cette époque, est une œuvre énergique et largement exécutée. Il y avait évidemment dans Raffet l'étoffe d'un peintre; mais les qualités qu'il faisait paraître n'étaient pas de celles, il faut le croire, qui séduisaient alors les juges des concours académiques. Instruit par plus d'un mécompte, influencé par des

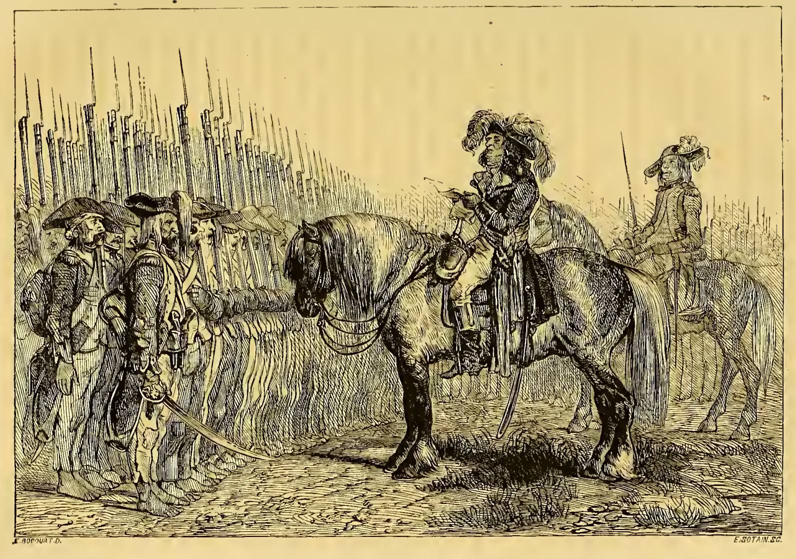
amis qui déjà voyaient clair dans son avenir, sollicité d'ailleurs par les éditeurs d'estampes et bientôt par les libraires, Raffet renonça aux lauriers de l'Académie, et l'événement prouva qu'il agissait sagement. Le temps devenait trop précieux pour le dépenser en luttes stériles, et, vraiment, il ne pouvait rester plus longtemps assis au banc des écoliers, celui qui, en tant de planches heureuses, avait déjà fait œuvre de maître.

C'est qu'en effet, dans ces albums un peu mêlés que Raffet publiait chaque année, il y avait mieux que des promesses. A feuilleter aujourd'hui ces recueils, si vivement marqués du cachet du temps où ils parurent, on peut se demander si c'était avec une sincérité bien parfaite que Raffet paraisait hésiter ainsi entre la comédie vulgaire et l'héroïque histoire, ou — telle serait ma conjecture personnelle — si le noble artiste, en mêlant de la sorte des motifs distingués à des croquis qui l'étaient si peu, ne subissait pas la dure loi de la mode. Qui sait si, pour faire passer un beau dessin plein de sentiment et de fougue, il ne croyait pas devoir lui donner pour passe-port une lithographie plus ou moins caricaturale, pâture offerte aux intelligences bourgeoises, aux esprits mal dégrossis dont Charlet avait fait l'éducation? Il est curieux de voir à quel point ces éléments divers alternent et se contrarient dans les premiers albums de Raffet. Qui le croirait? de ce crayon qui nous donnera plus tard les souvenirs du siége de Rome, Raffet a dessiné, lui aussi, le hussard embrassant la servante d'auberge, l'écolier faisant à son maître les plaisanteries du plus mauvais goût, le conscrit qui s'effraie au premier coup de feu, et le buveur au plus triste moment de son ivresse malsaine. Je ne veux rien dire de ces planches, reflet trop fidèle du style qu'on avait enseigné à Raffet, sinon que, peu sérieuses par l'inspiration et médiocrement comiques peut-être dans la banalité de leurs motifs, elles sont d'une exécution libre et sûre, et révèlent un lithographe d'une habileté rare. Dans la série de *Croquis pour l'amusement des enfants* (1829), le procédé est presque magistral. Et puis, Raffet a si bien compris que ces comédies du cabaret ou de la mansarde pouvaient ne pas être du goût de tout le monde! A côté de ces trivialités, il a placé la note sérieuse : *Secourez la vivandière; la Dernière Charrette; Ils Grognaient et le suivaient toujours*, et cette série de dessins empruntés aux guerres de la république, souvenirs où la gravité de la pensée se tempère par une ironie permise et qui représentent, avec un accent si fier, les soldats mal chaussés et sublimes des grandes luttes de 92.

Les compositions que Raffet a consacrées à ces héros d'un temps glorieux sont restées justement célèbres. La réputation naissante du maître leur doit son véritable essor. Nul qui ne les connaisse, et qui,

après s'en être d'abord amusé, n'en comprenne le sens grave et la grande leçon. Est-il besoin de rappeler à ceux qui nous lisent le dessin qui représente un groupe de soldats républicains plongés jusqu'aux genoux dans un marais et recevant de leur capitaine cette consolante parole : *Il est défendu de fumer, mais vous pouvez vous asseoir?* Et cet autre, dont on trouvera ici même une heureuse reproduction, et qui montre un représentant du peuple, cravaté et empanaché à la mode du temps, qui lit à sa petite troupe ce merveilleux ordre du jour : *Le bataillon de Loire-Inférieure s'étant bien comporté devant l'ennemi, il sera accordé à chaque homme une paire de sabots?* Et vraiment, c'était bien le moins qu'on pût leur donner à ces vaillants marcheurs qui avaient déjà fait un si beau chemin dans le monde et qui devaient encore, en tant d'endroits fameux, marquer le sol d'une empreinte éternelle. Raffet sans doute se moque un peu de ses héros, mais si doucement, qu'on lui pardonne sa moquerie. D'ailleurs, sans parler de l'esprit, il y a dans l'attitude de ces soldats tant de patience et de dévouement, tant de fierté et de franchise! C'est de la comédie, si l'on veut, mais de la comédie héroïque, et vous y reconnaîtrez aussi un véritable sentiment de l'histoire, ou plutôt une sorte de divination rétrospective, car Raffet n'avait pas vu les victorieux du bataillon de Loire-Inférieure; et qui niera qu'il les ait peints au vrai?

Nul doute que, dans le travail qui s'opérait dans l'esprit de Raffet, l'étude de la réalité vivante n'ait puissamment contribué à donner à son crayon plus de précision et de gravité. Dès sa première enfance, il avait admiré les soldats. Le bruit du tambour, qui a pu paraître importun aux rêveurs, était pour lui comme une musique enivrante. Il aimait le murmure du vent qui fait frémir la soie des drapeaux; l'étincelle que le soleil allume au bout des baïonnettes mouvantes; le trépignement rhythmé des infanteries en marche, et ces grandes harmonies que produisent, dans les régiments alignés, la symétrie des attitudes, l'équivalence des formes, la parité des couleurs. Il résolut de bonne heure d'être un peintre de soldats, un chanteur de victoires, et, avant de raconter des batailles, il voulut connaître de près la grande muse de la guerre — la mort. C'est alors qu'il fit d'après nature ces études qu'on a pu voir récemment à sa vente, et qui, par leur exécution tant de fois répétée, disent assez quelle était sa conscience, quel était l'acharnement de son laborieux esprit. Il obtint que la tête d'un jeune soldat, mort à l'hôpital, lui fût confiée; il s'enferma avec ce livide trésor, et là, seul devant cette chose sans nom, il essaya, à dix reprises différentes, d'en reproduire le rictus funèbre, les pâleurs étranges, le mystère douloureux. Ainsi font les chercheurs, ainsi font les forts. Raffet, en ce dur travail, sentit couler dans sa veine



ORDRE DU JOUR

un peu du sang qui avait bouillonné dans celle de Géricault. Historien de batailles, il avait voulu apprendre à « tuer son homme : » dès ce jour-là, il le sut.

Mais l'étude du cadavre n'en disait pas encore assez à son ardent esprit. Il lui fallait voir les grands spectacles de la lutte, il fallait qu'il les admirât, dans l'accès de leur fièvre inspirée, ces soldats qu'il aimait tant. En 1832, il eut la curiosité, instructive pour tous et surtout pour un artiste tel que lui, d'assister au siége d'Anvers. Il y fit beaucoup de croquis, et il en rapporta de nombreux souvenirs qu'il utilisa l'année suivante. La série des lithographies relatives à la prise d'Anvers ne fut exposée qu'au Salon de 1835, une des rares expositions où le nom de Raffet ait figuré au livret. Le succès fut, non pas populaire (Raffet ne l'a jamais été autant qu'on l'a dit), mais, du moins, il fut digne de sa tentative. Ces dessins impressionnèrent vivement les juges délicats et montrèrent bien que l'artiste émancipé s'éloignait, de plus en plus, des régions vulgaires où l'autorité de l'exemple et l'inintelligence du public l'avaient un moment retenu. A partir de cette époque, en effet, il sent sa force et voit clairement le but. La *Batterie de brèche*, les *Français prenant possession de la Tête de Flandre*, la *Lunette Saint-Laurent*, sont des compositions d'une vérité parfaite, d'une exécution savante où les noirs et les blancs contrastent dans une charmante harmonie : ce sont, à bien dire, de larges tableaux pleins d'air et de lumière, où le ciel, les eaux, le paysage enfin s'associent au drame humain et le complètent.

Dès ce moment, le crayon de Raffet, s'affermissant par le succès même, n'a plus connu les défaillances. Une nouvelle veine vint bientôt s'ajouter au riche filon qu'il exploitait. La librairie illustrée essayait alors ses premières publications. Elle ne fit que son devoir en songeant à cette main habile et toujours prête au travail. Les *Douze journées de la Révolution*, *Napoléon en Égypte*, la *Némésis* s'enrichirent des inspirations de Raffet, et ces livres, plusieurs fois réimprimés, accrurent la réputation de l'artiste. Chacun connaît les vignettes dont il les illustra : la seule chose que nous ayons à rappeler à ce propos, c'est que ses croquis n'ont pas toujours été bien traduits, et que les graveurs chargés de les interpréter ont plus d'une fois altéré le caractère de ses types. Mais le Raffet que nous connaissons se retrouve dans l'heureux agencement des groupes, dans la clarté précise des mouvements militaires, dans ces scènes d'insurrection si tumultueusement emmêlées, et surtout dans la figure allégorique qui, au frontispice de la *Némésis*, chevauche, rapide, exaltée, vengeresse, tandis qu'au plus haut du ciel les âmes altérées d'idéal suivent dans son vol une apparition radieuse. Ici, Raffet se présente à nous avec un caractère

nouveau : le domaine étroit de la réalité ne lui suffit plus; il entre dans le palais diaphane qu'habite l'allégorie, et sans ressembler en quoi que ce soit aux académiques, avec lesquels il a pour toujours cessé de s'entendre, il joue ingénieusement avec de transparents symboles, et, toujours peintre, il se place à côté des poëtes.

Ces instincts secrets de poésie, ce besoin de rêver éveillé se manifestèrent bientôt dans une composition où la réalité des apparences se combine avec le fantastique de la donnée, et qui, dans les tentatives de l'art moderne, n'avait pas encore eu de précédents. Je veux parler de la *Grande Revue*, publiée pour la première fois dans l'album lithographique de 1836. Un poëte allemand, Sedlitz, avait eu cette idée, vraiment originale et dramatique, de ressusciter pour un instant tous les morts des batailles impériales, et de les faire passer en revue par leur général, mort comme eux et comme eux sorti de la tombe pour présider à cette réunion de fantômes. Mais ce que le poëte n'avait qu'entrevu, le crayon de Raffet nous l'a montré dans sa fantasque évidence. Il n'a pris à Sedlitz que son idée : la mise en scène, la composition, les détails lui appartiennent, et il a réussi cette fois d'une façon surprenante dans ce jeu toujours plein de périls qui consiste à transposer d'un art dans un autre une création de la fantaisie. La *Grande Revue* est une des meilleures pages de l'œuvre de Raffet. Un souffle puissant anime tous ces soldats qui se sont réveillés de leur long sommeil pour comparaître devant « César décédé; » chacun d'eux a conservé dans la mort sa personnalité première; ils se souviennent, ils savent qu'ils ont péri pour complaire à leur maître, et ils lui obéissent encore. Et sous le rayon pâle d'une lune voilée à demi, les armes ressaisies par des milliers de mains glacées, font retentir la terre d'un bruit sec, les escadrons s'organisent, le défilé commence, les chevaux, à l'œil flamboyant, aux crinières échevelées, précipitent leur course folle, et bientôt la funèbre vision aura disparu pour rentrer dans l'éternelle nuit.

Ce sujet avait séduit Raffet, il lui était devenu cher, il obséda longtemps son esprit, et se présenta souvent à sa pensée sous des formes améliorées ou différentes. Raffet ne résista pas à la séduction : bien des années après, en 1842, lorsqu'il était tout à fait mûr, il revint par un chemin détourné à l'idée qui le tourmentait et il dessina alors, non la funèbre revue passée par l'empereur aux Champs-Élysées, mais les soldats qui, réveillés par le tambour dans leurs fosses obscures, émergent brusquement de leur tombe pour figurer une dernière fois au rendez-vous où il les appelle. Cette composition, très-belle assurément et très-dramatique, est bien supérieure à la *Grande Revue* par la vigueur de l'exécution, la beauté des physionomies, l'énergique accentuation des détails;

mais elle ne la vaut pas — c'est notre humble avis — sous le rapport de la poésie et du mystère. Les soldats du *Réveil* sont plutôt des morts que des ombres; on les voit trop bien; les intentions sont trop visiblement écrites. L'effet général est pourtant saisissant et grave, et Raffet a prouvé une fois de plus que, dans les natures viriles, le sens exact de l'observation et de l'analyse n'exclut nullement le sentiment de la poésie et les libres créations du rêve.

Des efforts si intéressants et si dignes d'être applaudis avaient conquis à Raffet les chaleureuses sympathies d'un public qui n'était pas très-nombreux encore, mais qui appréciait à son exacte valeur le mérite de son savant crayon. Au premier rang des admirateurs de Raffet était M. le prince Demidoff. Comment le peintre et le grand seigneur se connurent, comment ils projetèrent de faire ensemble un long voyage, nous ne le savons pas; car, à vrai dire, nous ne connaissons guère de Raffet que ce qu'a pu nous apprendre une étude attentive de son œuvre. Quoi qu'il en soit, le prince et l'artiste n'eurent pas grand'peine à s'entendre. La Russie méridionale, les Principautés danubiennes, la Crimée et les bords de la mer Noire, telles étaient les régions qu'on devait explorer de concert. Et bientôt les deux voyageurs sont en route. Après avoir quitté la Hongrie au mois de juillet 1837, ils suivent les rives du Danube, ils traversent la Moldavie et la Valachie; en octobre, ils sont en Crimée; quelques jours après ils s'arrêtent à Smyrne. Dans le cours de ce long voyage, Raffet, émerveillé des spectacles nouveaux qui frappaient ses yeux, eut constamment le crayon à la main. Chaque jour, il faisait un dessin, et souvent plusieurs. Tantôt c'étaient de simples croquis à la pierre noire ou à la mine de plomb, tantôt des aquarelles largement lavées et traitées avec une telle sûreté de pinceau que, malgré la rapidité de l'exécution, elles fixaient avec une précision parfaite les traits généraux du site dont Raffet voulait conserver le souvenir. Ces feuilles volantes ont servi de thème à ce beau recueil de planches lithographiées que l'artiste exécuta après son retour à Paris, et qui, à partir de 1838, l'occupèrent presque pendant dix ans. Qui de nous n'a feuilleté d'une main charmée ce livre heureux du *Voyage dans la Russie méridionale?* Qui ne se rappelle le *Passage du Bonséo*, le *Forgeron Tsigane*, la *Famille tatare en voyage* (un chef-d'œuvre!), les *Recrues turques*, les *Tatares sortant d'une mosquée*, et tant d'autres scènes de mœurs du plus frappant aspect, tant d'autres paysages éloquents pour nous, Balaklava et ses collines, Kertsch et son marché, Sévastopol et sa rade bientôt fameuse? Raffet a apporté dans l'exécution de ces beaux dessins, un goût des plus rares et un merveilleux sentiment des questions de race, de costumes, de vie sociale. Ce précieux



LE RÊVEIL

instinct ethnologique est même un des caractères les plus certains de son talent. Raffet possède au plus haut point la notion de la couleur locale, et, bien qu'en dessinant sur la pierre lithographique, il n'ait à sa disposition que du noir et du blanc, il donne à ses figures, relativement aux tonalités plus discrètes du paysage, un relief qui est la joie et l'illusion du regard. C'est qu'il voit bien; c'est qu'aucun préjugé d'école ne vient s'interposer entre la nature et lui. Aussi a-t-il la fidélité d'un miroir — d'un miroir qui pense. Le voyage de Raffet, étudié pendant une heure, en apprend plus sur ces régions lointaines que la lecture des livres les plus compendieusement élaborés. Privilége heureux de l'art! Où un volume dirait si peu, il suffit d'une image, et l'on est compris, même des enfants et des simples!

Lorsque Raffet revint en France, il trouva les esprits fort occupés de nos dernières batailles d'Afrique. Il connaissait parfaitement la question, s'en étant déjà mêlé lui-même dès l'année précédente, par la publication d'une série de lithographies qu'on avait fort remarquées. Il intervint de nouveau, et, tout en continuant à mettre en ordre les souvenirs de son voyage en Crimée, il reprit au point où il l'avait laissée l'histoire de notre expédition à Constantine. Il raconta le siége et la prise de cette ville dans une suite de douze sujets qui sont au nombre des meilleurs de son œuvre (1838). Une animation, un entrain extraordinaire éclatent dans ces compositions. Raffet n'avait pas vu le pays (il ne le connut que plus tard), mais il le devina. Pour les figures, elles sont parfaites; car, parmi tous ceux qui ont raconté les mêmes épisodes, nul n'a rendu aussi bien que lui le fourmillement confus des armées, le désordre de l'assaut; nul n'a aussi bien compris que la poésie, en s'ajoutant aux réalités de l'histoire, élève à la dignité de l'art des scènes qui, dépourvues de cet élément, ne seraient que les pages d'une chronique sèche et sans chaleur.

D'autres planches se rattachent au même ordre de faits; le *Combat d'Oued-Alleg* (1840), *le Drapeau du 17e léger* (1841) et plusieurs autres compositions de la même série, sont assez connus pour qu'il suffise de les citer. Nous plaçons hardiment le *Combat d'Oued-Alleg* à côté des plus belles peintures de batailles qu'on ait jamais faites en France. Le procédé des écoles traditionnelles, déplorable en ce point, comme en tant d'autres, consiste, on le sait, à grouper au premier plan un certain nombre de soldats qui s'égorgent ou meurent en ouvrant de grands yeux effarés, un général qui déploie sur un tambour une carte de géographie, ou un chirurgien sentimental qui panse un blessé, toutes choses de l'intérêt le plus palpitant et qui, pendant bien des années encore, extasieront les cœurs naïfs ; au fond, une épaisse fumée et un certain nombre de baïon-

nettes étincelantes représentent les armées aux prises; si bien que ces batailles académiques, où l'on voit tout, excepté la bataille elle-même, ressemblent un peu à ces tragédies de l'ancien régime où les actions les plus importantes s'accomplissent dans la coulisse ou pendant les entr'actes. Raffet eut toujours en dédain cette méthode, qui est à l'art sincère ce que la lâcheté est à la vaillance, ce que l'escamotage est à l'honnêteté. Il s'était dit que dans ces grands conflits où les nations se ruent les unes contre les autres pour un principe, pour une ambition, pour un malentendu, dans ces luttes collectives qui changent les peuples en éléments inconscients du souffle qui les agite, les épisodes se perdent et disparaissent dans l'action des masses; les individus sont noyés dans le flot vivant des foules bouillonnantes. Il savait aussi que l'effet ne peut être réel sur le spectateur, qu'autant que l'homme conserve dans le paysage sa valeur, sa proportion relative, et il n'a jamais manqué à cette loi. Chez lui, la symétrie des mouvements individuels donne les grands mouvements d'ensemble, et, dans ses compositions émouvantes, tout est combiné en vue de l'effet général. Que si cependant vous vouliez entrer dans l'examen du détail, vous auriez cette surprise et ce plaisir de voir que chaque soldat a sa physionomie distincte, et que, pareil à son voisin par l'uniforme et la mimique réglementaire qui font de lui un ressort dans un mécanisme compliqué, il en diffère pourtant par mille particularités de race et de caractère, qui en font un individu, un esprit, une âme.

Quand on songe à tant de qualités heureuses, on se prend à regretter qu'au lieu de les disperser dans mille feuilles légères, Raffet n'ait pas concentré son effort dans quelque œuvre définitive où il aurait mis tout son talent et tout son cœur. Hélas! Versailles n'a pas un Raffet! Lorsque tant d'autres y ont laissé leurs petites anecdotes, il ne lui a pas été donné d'y écrire sa page d'histoire. Aquarelliste, dessinateur, et peintre au besoin, il eût dit au vrai bien des faits glorieux que des pinceaux, malheureusement plus aimés de la foule, ont diminués en les racontant. Mais nous ne croyons pas que l'administration des beaux-arts sous Louis-Philippe ait été véritablement coupable en ceci. On avait pensé à Raffet, on lui avait demandé une œuvre de sa main, et pendant longtemps il a pu dire à ses amis : « Quand j'aurai fini cette lithographie, je commencerai mon tableau pour Versailles. » Mais, la planche achevée, il en fallait entreprendre une autre; l'artiste partait pour Vienne ou pour Florence, et le tableau n'a jamais été peint. Si bien que nos collections nationales ne possèdent rien de Raffet. Le duc d'Orléans, il est vrai, fut plus heureux que le roi; mais le livre que Raffet fit pour le prince, le *Journal de*

l'Expédition des Portes-de-Fer, n'a été tiré qu'à un petit nombre d'exemplaires, et, distribué seulement à des amis, il est à peine connu du public. Charles Nodier en a rédigé le texte d'après les notes du duc d'Orléans; Raffet, Dauzats et Decamps en ont illustré les pages d'une foule de vignettes précises, élégantes, dramatiques. Raffet, pour sa part, a fait quatre-vingt-douze dessins, et, comme il en surveillait lui-même la reproduction, c'est dans ce livre qu'il faudra chercher plus tard les meilleures inspirations de la gravure sur bois à cette époque. Au lendemain de cette œuvre considérable, on put croire qu'une récompense depuis longtemps méritée par Raffet allait lui être accordée; mais la croix de la Légion d'honneur, sollicitée pour lui par des amitiés illustres, lui fut refusée, et ce ne fut qu'en 1849, sous le directorat de M. Charles Blanc, que l'administration, honteuse d'un si injuste oubli, acquitta envers Raffet la dette de la France.

Lorsque cette récompense inattendue lui parvint, Raffet était à Rome, attentif aux travaux du siége dont il devait raconter plus tard les péripéties, et remplissant ses cartons de notes et de croquis de toutes sortes. Cette longue année 1849, si pleine d'événements pour l'Europe, fut pour lui très-laborieuse et très-féconde. Il avait passé une partie de l'hiver en Belgique, et l'on a vu à sa vente des dessins qu'il avait faits à Bruxelles et à Liége. Puis, lorsque le canon eut commencé à prendre la parole en Italie, il y était accouru en toute hâte. Il étudia avec le crayon du dessinateur ou avec le pinceau de l'aquarelliste les types des soldats de Garibaldi et des Suisses de la garde papale, les uniformes des Autrichiens, des Français, des Piémontais, et mêlant la grâce à l'énergie, il peignit, avec leurs couleurs éclatantes et vives, les beaux costumes des femmes des environs de Naples et de la campagne romaine. C'est alors qu'il fit cette splendide aquarelle du *Champ de bataille de Novare*, lugubre page où l'émotion de l'homme se combine avec le talent de l'artiste. C'est l'heure où, le soir étant venu, le combat ayant cessé, chacun vient reconnaître ses morts pour les enterrer sans cérémonie et sans prière. Les cadavres des Autrichiens encore revêtus de leurs blancs uniformes sont traînés avec des cordes; chaque soldat se change en fossoyeur, et ce douloureux travail s'accomplit en silence, dans un paysage attristé, sous le ciel voilé de l'Italie en deuil. L'effet est saisissant et sinistre, et c'est là un chef-d'œuvre encore.

Après la bataille de Novare, après le siége de Rome, Raffet partagea son temps entre la France, où grandissait sa jeune famille, et le palais de San Donato où le prince Demidoff lui réservait toujours la meilleure place, celle de l'ami. Leur expédition dans la Russie méridionale avait

trop bien réussi, pour qu'ils ne songeassent pas à faire ensemble une excursion nouvelle. Cette fois, ce fut vers l'Espagne que les deux voyageurs se dirigèrent (1853). Raffet a rapporté de cette promenade des dessins nombreux et charmants, mais le public n'a pas été appelé à les juger. Deux planches seulement ont été préparées, et la mort du regrettable artiste laisse inachevée une œuvre qui aurait été aussi brillante pour le moins que le voyage en Crimée. Car, il n'y a pas à en douter, le talent de Raffet allait toujours grandissant et chaque jour était marqué pour lui par un progrès nouveau. Est-il besoin de le dire à ceux qui ont admiré les dessins de l'expédition de Rome? Qui ne connaît ce groupe de soldats *Prêts à partir pour la ville éternelle*, les vives effigies que l'artiste a poétisées dans le *Dévouement du clergé romain*, et ces autres planches qui représentent jour par jour, heure par heure, les événements du siége, images aussi vraies pour l'officier d'artillerie que pour l'homme de goût, et qui émeuvent par le pittoresque des dispositions scéniques comme par la largeur d'un sentiment simple et grandiose.

Et lorsque nous admirions au Salon de 1859 les premiers feuillets de ce beau livre, nous étions bien loin de nous attendre à ce que l'artiste qui les avait tracés dût sitôt être arraché à son œuvre interrompue. Raffet était si jeune encore; il s'associait avec un si vif intérêt de cœur aux événements qui s'accomplissaient en Italie, et dont il eût été, mieux que personne, l'historien fidèle et inspiré! Ce qu'il pensait de nos dernières batailles et de la Lombardie délivrée, il l'a dit dans une aquarelle, qui appartient à M. Auguste Bry et qui, datée du 6 août 1859, est comme le testament de sa vie d'artiste. Pas un personnage, pas une figure humaine, dans cette composition où des drapeaux déployés occupent seuls la scène. Au milieu d'un vaste paysage, plaine verte dans laquelle les lauriers de l'allégorie s'emmêlent aux hautes herbes des prairies lombardes, flottent, en confondant leurs plis fraternels, les vieux drapeaux de la première campagne d'Italie, et les jeunes étendards où se lisent en lettres d'or les noms des victoires nouvelles. Raffet a pris soin d'exprimer lui-même sa pensée dans les quelques mots dont il a accompagné ce dessin; la précaution était inutile, car, à voir ces drapeaux, on sent bien que ce n'est pas le vent qui les agite; mais une sorte de frémissement de joie; et ne semble-t-il pas, en effet, que ces lambeaux d'étoffe aient une âme intelligente? Ces drapeaux, qui échangent ainsi un baiser victorieux, auraient été comme le frontispice symbolique de l'histoire qu'il aurait voulu écrire.

Il eut à peine le temps d'y penser, partagé qu'il était entre tant d'œuvres entreprises à la fois, le *Siége de Rome* à finir, le *Voyage en*

Espagne à continuer, et plusieurs autres beaux projets qui s'ébauchaient vaguement dans son imagination inépuisable. Mais cette vie, si chère à l'art, marchait, sans que nul y songeât, vers un dénoûment fatal. Raffet passa sur les grandes routes la fin de l'année 1859 : il était à Trieste, le 22 décembre; le 13 janvier suivant, il arrivait à Paris, il restait quelques jours auprès de sa femme et de ses enfants, et confiait à ses amis ses projets de travaux, ses rêves commencés. Le 9 février, il partit pour l'Italie où il allait rejoindre à Florence M. le prince Demidoff. Au milieu du rude hiver dont on se souvient, il traversa le mont Cenis et ses neiges. Deux jours après, en arrivant à Gênes, il tomba malade : le 16 février, vers le soir, il était mort.

Le grand artiste, si brusquement arrêté en chemin, laisse une œuvre considérable[1]. Les quelques dessins que nous avons cités ne peuvent donner qu'une idée imparfaite du travail surhumain accompli par Raffet. A ses vigoureuses lithographies, à ses trop rares eaux-fortes, à ses mille croquis à la plume, au crayon, à l'aquarelle, il faut ajouter le nombre, ignoré de l'artiste lui-même, des vignettes qu'il a faites pour l'illustration de livres, souvent peu dignes de cet honneur. Il a enrichi de ses dessins l'*Histoire de Napoléon*, de M. de Norvins, éditée en 1839, et, n'eût-il crayonné dans les pages que ces têtes de chapitre, il aurait conquis un rang élevé dans son art, tant il y a d'esprit pittoresque, de sentiment, de couleur, dans ces compositions charmantes. Il a dessiné d'un crayon facile, mais toujours rigoureusement exact, les vingt-quatre petites planches du traité du capitaine Chatin sur l'*Escrime à la baïonnette* (1854). Il a illustré encore l'*Histoire de la Révolution* de Thiers et celle de Louis Blanc, les œuvres de Chateaubriand et de Walter-Scott, l'*Histoire d'Espagne* de Charles Romey, les chansons de Béranger et même les romans de Paul de Kock, et c'est là peut-être le seul reproche que j'adresserai au cher artiste, car son talent a dérogé le jour où il a marié son rare esprit à une prose si peu digne d'être illustrée par un si vif crayon. A propos de tous ces livres, il nous faut dire aussi, et non sans tristesse, que les dessins que Raffet a composés pour la gravure sont en général inférieurs aux libres croquis qu'il a faits pour lui et en vue de complaire à son propre idéal. On l'a bien vu lors de l'exposition de ses

1. Il nous eût été impossible, on le comprend, d'essayer de donner ici une liste, même incomplète, des œuvres de Raffet. Mais ce que nous n'avons pas voulu tenter, un autre l'accomplira. Un des plus constants amis de Raffet, M. H. Giacomelli, a réuni toutes les productions de l'éminent artiste que regrette l'école moderne, et bientôt sans doute il nous en donnera, avec l'autorité que lui confèrent une longue amitié et une étude plus longue encore, le catalogue définitif et complet.

œuvres récemment organisée par M. Furne. Obligé d'indiquer nettement sa pensée au graveur qui,— il avait ses raisons pour le craindre,— pouvait n'être pas toujours intelligent, Raffet s'est vu contraint de tout souligner et de tout dire, et quelques-unes des aquarelles qu'il a faites dans ce genre ont de la pauvreté et de la maigreur. Sous ce rapport, le noble artiste a dû souffrir de se diminuer ainsi; il a dû, bien des fois, maudire les exigences des libraires et le goût absurde du public. Aussi faut-il l'étudier dans la liberté de ses allures, dans les franchises de son crayon souverain. Il est fâcheux encore, pour terminer ici le chapitre des regrets, que Raffet, occupé ailleurs, n'ait pas abordé courageusement la peinture à l'huile vers laquelle l'entraînaient toutes ses aptitudes. Il eût, nous n'en doutons pas, fait des tableaux vigoureux, colorés, charmants. Mais à quoi bon multiplier aujourd'hui les plaintes stériles? Que demander de plus à un artiste qui nous a donné le *Voyage dans la Russie méridionale*, le *Siége d'Anvers*, la *Retraite de Constantine*, la *Grande revue*, l'*Expédition de Rome* et tant d'autres lithographies, tant d'autres aquarelles exquises par l'exécution, émouvantes par le sentiment! En songeant à cette profusion d'œuvres délicates ou viriles, je m'assure que le nom de Raffet, si grand qu'il soit dejà, doit grandir encore. Heureux maître! il a été fécond, il a été tendre, il a été brave! Dessinateur impeccable, il a, dans ses souvenirs de voyages, la divination des races, la notion du type, le sens intime de la géographie locale. Dans ses croquis militaires, il allie la réalité à l'héroïsme, et son œuvre, où l'on viendra plus tard apprendre ce que furent les soldats de notre temps, a réconcilié la poésie avec l'histoire.

PAUL MANTZ.

ALBERT DÜRER

SA VIE ET SES ŒUVRES

II

PEINTURES ET DESSINS

Les peintures d'Albert Dürer sont assez rares, bien qu'il y ait peu de musées en Europe qui ne prétendent en posséder, la coutume étant d'attribuer à cet artiste éminent toutes les toiles qui rappellent le style allemand du XVIe siècle. Nous n'avons point vu tous les tableaux qui sont donnés à Albert Dürer; aussi ne pensons-nous point à dresser un catalogue complet de ses œuvres peintes, mais seulement à parler de plusieurs parmi celles que nous avons rencontrées dans nos voyages, qui marquent un progrès dans la voie suivie par ce grand maître.

La plus ancienne peinture authentique d'Albert Dürer qui soit connue, est le portrait qu'il fit de son père, et que la Pinacothèque de Munich possède. Sur ce panneau, on lit cette précieuse inscription : *J'ai peint ceci d'après la personne de mon père, lorsqu'il avait soixante-dix ans. Albert Dürer l'aîné.* Puis suivent le monogramme et la date, 1497. L'année suivante, il fit son propre portrait conservé dans la Galerie de Florence, et que les gravures de Hollar et d'Édelinck ont fait connaître; mais ce qu'on ne sait pas aussi généralement, c'est qu'il en existe, à Madrid, une répétition fort remarquable datée également de 1498, et qui semble être un original. Ses portraits, comme ses tableaux de cette époque, sont d'un aspect triste et monotone, causé par le poli de la peinture qui ne laisse voir aucune touche, et l'uniformité des teintes dans un ton bistré. Plus tard,

son séjour à Venise, la vue des tableaux des grands coloristes Giorgion et Titien, lui enseignèrent le parti qu'on pouvait tirer de la couleur. Sans modifier son style, Albert Dürer profita de leurs enseignements : c'est ce qui arrive toujours aux hommes de génie. Les tableaux qu'il exécuta après son séjour dans la ville des lagunes, sont d'une couleur intense qui rappelle la chaleur des toiles vénitiennes, dont il ne sut pas cependant s'approprier la touche grasse et large, ainsi que l'harmonieux clair-obscur.

Son *Adoration des Mages* (datée: Florence, 1509), son *Martyre des dix mille Chrétiens ordonné par Sapor*, qui est à Vienne, sont des exemples de ce que nous avançons. Dans ce dernier, les chrétiens, dépouillés de leurs vêtements, gravissent une montagne escarpée du haut de laquelle, par les ordres cruels de Sapor, ils sont précipités. Ainsi que dans tous les tableaux qu'il affectionnait plus particulièrement, suivant toute apparence, il s'y est représenté, avec son ami Pirckheimer, tenant une banderole à la main sur laquelle est écrite l'inscription suivante : *Iste faciebat anno Domini Albertus Dürer Alemanus.* Cette composition offre des beautés de détails fort remarquables, mais ne produit pas l'émotion que devrait éveiller en nous la vue d'une semblable scène. Le manque d'ensemble, le soin trop grand donné aux détails, sont probablement cause de la froideur dans laquelle cette toile nous laisse. Malgré la multiplicité des figures, malgré la minutie de l'exécution, ce tableau ne lui coûta qu'un an de travail, car dès l'année précédente, 1507, on en possède la première pensée. Albert Dürer l'avait tracée à la plume sur du papier. Le comte de Caylus, à qui appartenait ce dessin, le grava ; à la vente de cet amateur, le dessin fut acheté par le comte de Tessin, de chez qui il sortit pour entrer dans la collection du prince royal de Suède. Quant au tableau, il fut exécuté pour le duc Frédéric de Saxe. Il resta dans cette famille jusque sous le prince Albert, qui, suivant l'auteur du livre intitulé *Il Figino*, page 250, en fit présent au cardinal de Granvelle. Cette Éminence, suivant toute probabilité, l'offrit à son tour à l'empereur son maître, et c'est ainsi qu'il est entré dans la collection impériale du Belvéder, où on l'admirait déjà du temps de Mariette.

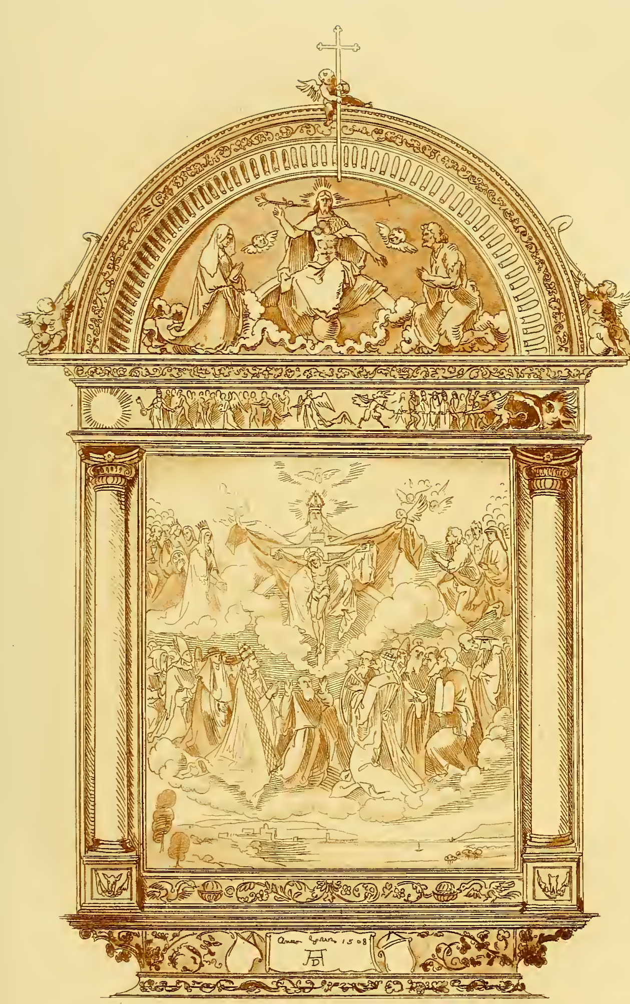
Le tableau de *la Sainte Trinité*, qu'il exécuta en 1511, est de beaucoup supérieur à la toile précédente. Si les détails, traités encore avec trop de soin, nuisent à l'ensemble et lui donnent trop l'aspect d'une grande miniature, la composion en est cependant plus rassemblée que dans *le Martyre des dix mille*, la couleur plus riche et plus brillante; enfin cette peinture est la plus belle que son pinceau ait produite à cette époque.

Dieu le Père porte entre ses bras le Christ mort attaché à la croix. Au-dessus, l'Esprit saint plane sous la forme d'une colombe; des anges soutiennent le manteau de Dieu le Père, et portent les instruments de la Passion. D'un côté, la cohorte des femmes martyres conduite par la Vierge; de l'autre, les prophètes et les patriarches, ayant à leur tête saint Jean-Baptiste, composent la cour céleste. Au-dessous, les bienheureux des deux sexes et de toutes les conditions sont portés sur les nues, et célèbrent les vertus du Tout-Puissant. Un beau paysage, baigné par une large rivière, occupe le bas de la toile. Albert Dürer s'est représenté à droite, sur la terre, soutenant une tablette sur laquelle on lit : *Albertus Dürer Moricus faciebat anno a Virginis partu* 1511.

Dürer resta longtemps à finir cette toile, qu'il exécuta pour une des églises de Nuremberg, d'où elle fut enlevée pour être transportée à Prague, et plus tard au Belvéder, à Vienne. Dès 1508, il en avait imaginé la composition, ainsi que le prouve le superbe dessin à la plume lavé de couleurs, qui orne la riche collection de M. F. Reiset, conservateur du musée du Louvre. Ce dessin est d'autant plus précieux qu'il nous fait connaître la composition complète du superbe retable, tel qu'Albert Dürer l'avait conçu en son entier; car le tableau de Vienne ne comprend que le panneau principal, le cadre et la peinture supérieure n'ayant jamais été exécutés, du moins que nous sachions.

Deux fortes colonnes devaient encadrer la composition et supporter une frise chargée de sculpture et surmontée d'une seconde peinture cintrée par le haut et représentant Dieu le Fils, juge suprême de l'humanité, en faveur de laquelle la Vierge et saint Jean-Baptiste intercèdent. Tout en haut, un ange porte la croix du Christ, et, sur la corniche du fronton, deux autres sonnent la trompette du jugement dernier. La frise[1] représente d'un côté saint Pierre couvert des vêtements sacerdotaux; il est porteur de la clef du paradis, et conduit les élus au séjour des bienheureux; de l'autre côté, Satan entraîne dans la gueule béante de l'enfer les maudits, parmi lesquels figurent ces papes, ces cardinaux et ces moines contre lesquels Luther allait élever la voix. Des oiseaux et des fleurs ornent les deux plinthes du bas, au milieu de l'une desquelles on remarque le monogramme et la date 1508 tracés entre deux écussons destinés probablement à contenir les armes des donataires. Nous espérons que la révélation de ce dessin éveillera, chez les personnes prépo-

1. Cette frise et la peinture supérieure se retrouvent dans un des bois qu'Albert Dürer dessina pour *la Petite Passion*. Cette estampe est décrite dans Bartsch sous le numéro 52.



LA SAINTE TRINITE

DESSIN D'ALBERT DURER

Collection de M. F. Reiset

sées à la garde de l'œuvre d'Albert Dürer, le désir d'encadrer d'après son projet, le tableau du grand maître.

Albert Dürer, malgré l'admiration dont il était l'objet, ne se croyait point arrivé au sommet de l'échelle de l'art; il cherchait toujours à agrandir son style, et les plus belles créations de son pinceau sont aussi les dernières qui en sortirent. Rien n'égale, en effet, dans son œuvre, les deux panneaux sur lesquels il a représenté les apôtres saint Jean et saint Pierre, saint Marc et saint Paul. Ces peintures, qu'il offrit à sa ville pour que ses concitoyens conservassent le souvenir de sa carrière d'artiste; ces peintures, mises en regard du *Martyre des dix mille Chrétiens* ou de *la Trinité,* montrent la progression ascendante suivie par Albert Dürer. Dans ces panneaux, on ne retrouve plus les minuties de composition et d'exécution que nous avions signalées dans les œuvres précédentes, et de telles peintures sont vraiment dignes des plus grands maîtres de l'Italie. Ces personnages calmes et réfléchis, ou superbes et violents, que revêtent de longues tuniques aux plis magnifiques, résument en eux toute l'humanité, dont ils représentent les quatre grands tempéraments, et sont les dignes images de ces hommes qui, par leurs actes et leurs paroles, allaient remuer le monde entier.

Doué d'un génie qui le portait plus à rendre la nature telle qu'il la voyait qu'à l'interpréter, Albert Dürer fut surtout un admirable portraitiste. Nul peintre n'a peut-être, autant que lui, su conserver au personnage qu'il représentait son caractère propre, son individualité. L'on regarde comme ses chefs-d'œuvre en ce genre ceux de Jérôme Holzschuler et un portrait d'homme que M. Otto Mundler croit être celui de Lorenz Stark, le receveur des rentes de madame Marguerite, à Anvers, personnages qu'Albert Dürer dit, dans ses notes de voyage, avoir peint à l'huile avec beaucoup de soin.

Sandrart nous apprend, au sujet du premier de ces deux portraits, qu'il fut chargé, en 1651, par un prince souverain, d'en offrir une très-forte somme, qui fut refusée sans qu'on voulût indiquer aucun prix, MM. Holzschuler désirant garder cette peinture à perpétuité, comme un précieux souvenir de famille. Depuis Sandrart, les descendants de ces nobles patriciens ont respecté la volonté de leurs aïeux, et de nos jours l'on peut encore admirer chez eux ce superbe vieillard, jeune malgré les cheveux blancs qui couvrent sa tête. La peinture, éloignée des rayons destructeurs de la lumière, a conservé toute la fraîcheur de coloris qu'elle avait lorsqu'elle fut terminée par Albert Dürer, en 1526. Le second portrait, celui de Lorenz Stark, fait partie du musée de Madrid. Il est daté de 1521, et représente un homme d'une cinquantaine d'années, la tête

couverte d'un chapeau à larges bords. Cette figure, pleine de physionomie, trahit un caractère résolu; elle a été exécutée avec un soin extraordinaire, une finesse de modelé qui laisse deviner l'emploi de la loupe, sans cependant que le précieux du faire nuise à l'effet de l'ensemble.

Albert Dürer peignit aussi à fresque. Dans le Rathaus de Nuremberg, on montre, comme étant de lui, des peintures murales qui ornent le grand salon. Elles représentent *le Juge injuste* et *le Char triomphal de Maximilien Ier*, celui qu'il a dessiné sur bois. Mais ces peintures, détériorées par le temps et plus encore par des restaurations inhabiles, ne laissent plus rien voir du maître, que nous ne pouvons malheureusement juger sous cet aspect.

Peu de peintres ont laissé autant de dessins qu'Albert Dürer, et cependant si grande était son imagination qu'il serait fort difficile, parmi tous ceux qu'on connaît, de signaler une répétition ou même une réminiscence. Il ne s'est privé d'aucun moyen pour rendre sa pensée; tantôt il traçait à larges traits avec une plume, sur le papier ou le bois, ses compositions; tantôt il dessinait, avec la mine d'argent, sur une feuille teintée qui lui permettait l'emploi des rehauts blancs; d'autres fois, il représentait, sur du parchemin et à la gouache, l'éclat soyeux des oiseaux ou les délicates corolles d'une fleur, avec toute la patience du miniaturiste; ou bien encore, avec un pinceau gonflé d'eau, il lavait à l'encre de Chine ou à l'aquarelle. Souvent aussi, avec ces mêmes couleurs à l'eau, il fixait sur une toile très-fine les traits d'une personne, laissant au tissu le soin de faire les lumières, et fortifiant de gouache les parties auxquelles il voulait donner plus de solidité.

La collection la plus riche en dessins d'Albert Dürer, est celle de l'archiduc Charles, à Vienne, qui renferme la plus ancienne œuvre qu'on connaisse de ce peintre. Cette œuvre est un portrait qu'il fit de lui-même, à la pointe d'argent, sur papier teinté, en l'année 1484, alors qu'il n'avait que treize ans. Dans ce cabinet, on trouve encore un grand nombre de gouaches faites avec un soin merveilleux sur parchemin, et qui représentent des sujets empruntés à l'histoire naturelle. Les collections de Berlin et de Bamberg sont riches surtout en dessins exécutés par Albert Dürer pendant son voyage dans les Flandres. Ces croquis, réunis par Joseph Heller, sont malheureusement pour la plupart découpés. Londres possède au British-Museum un volume du comte d'Arundel qui ne contient pas moins de 222 esquisses, presque toutes de la main d'Albert Dürer. Ces compositions sont dans des genres très-variés, et plusieurs peuvent être regardées comme des chefs-d'œuvre. Le musée de Munich conserve, parmi plusieurs dessins de ce peintre, le précieux livre de prières de

Maximilien Ier, dont il n'existe que quatre exemplaires connus, à Vienne, à Munich, à Londres, et à Paris chez M. Didot. Celui de Vienne est complet; il est imprimé sur 313 pages en vélin, et n'a point de titre, ce titre n'ayant sans doute jamais existé, parce que l'empereur désirait en confier l'exécution à un artiste. Celui de Munich a 190 feuilets de moins que celui de Vienne, et prouve par son état qu'il a longtemps servi. Chaque page est encadrée d'arabesques dues à Albert Dürer et à Lucas Cranach. Ces dessins sont curieux en ce qu'ils montrent toute l'imagination du peintre de Nuremberg, ainsi que son habileté à manier la plume. Nos musées de Paris sont pauvres en œuvres d'Albert Dürer; ils ne possèdent point de tableaux de ce maître, et n'ont que peu de dessins, mais plusieurs parmi ceux-ci sont heureusement de la plus grande importance et dans des genres très-variés. Au Cabinet des Estampes, on peut admirer un enfant qui tient une couronne, et trois têtes d'anges, dessins lavés à l'encre de Chine et rehaussés de blanc, faits en 1506 et 1508; un curieux paysage exécuté à l'aquarelle, et une tête de cerf d'une beauté merveilleuse, également traitée avec des couleurs à l'eau, en 1504, et enfin deux têtes de jeunes gens, ainsi qu'une troisième de Vierge, dessinées en couleurs sur une toile très-fine. Le Louvre possède plusieurs esquisses curieuses à la plume et à la gouache, mais surtout une tête de grandeur naturelle, acquisition récente de M. Reiset, conservateur des dessins. Ce chef-d'œuvre extraordinaire, qui représente un vieillard avec une longue barbe grisonnante, la tête couverte d'une calotte rouge, a été exécuté dans la donnée du portrait que cet artiste fit de lui-même, pour être envoyé à Raphaël. A lui tout seul, ce dessin suffit pour donner une juste idée du génie d'Albert Dürer à ceux qui ne peuvent aller à Florence, à Vienne ou à Munich voir les œuvres peintes de ce grand maître.

III

GRAVURES SUR BOIS

Notre intention étant de ne parler d'une manière toute spéciale que des œuvres exécutées entièrement par Albert Dürer lui-même, nous ne nous étendrons point longuement sur les gravures sur bois faites seulement d'après ses dessins. Plusieurs amateurs, cependant, séduits

par la beauté de ces pièces et peut-être aussi par l'espoir de leur donner plus de valeur, ont avancé qu'Albert en avait lui-même taillé un certain nombre. Mais nous ne pouvons admettre cette opinion, si bien combattue par Adam Bartsch, à l'avis duquel nous nous rangeons.

La beauté de ces estampes, si remarquables que Mariette déclare ne rien connaître d'aussi parfait, s'explique suffisamment par la manière dont Dürer comprenait la gravure sur bois, sans qu'il soit nécessaire de lui en attribuer l'exécution entière. Cet homme de génie pensait, en effet, que le dessinateur qui voulait, par ce procédé, rendre sa pensée, devait se borner à indiquer l'ordonnance de son sujet, la disposition des groupes, l'attitude des personnages et la distribution des grandes lumières seulement, mais non pas vouloir rendre toutes les demi-teintes, tous les tons de la peinture. Il dessinait lui-même ses compositions sur le poirier ou sur le buis, quand elles avaient une grande importance, parce que ce bois, étant plus dur et plus compact, conserve mieux ses arêtes. C'est ce qui ressort de deux passages de son journal de voyage en Flandre : « Les deux seigneurs de Rogendorff, dit-il, m'ont invité à table. « J'ai dîné une fois chez eux, et j'ai dessiné leurs armoiries en grand sur « une planche de bois, afin qu'on puisse les tailler. » Et plus loin : « J'ai « dessiné pour M. de Rogendorff ses armes sur bois; il m'a donné sept « aunes de velours en récompense. » Mais Albert Dürer ne se contentait pas de dessiner en bloc ses compositions sur les planches, il les y traçait taille pour taille, sans jamais rien laisser au graveur à interpréter; c'est ce que prouve l'examen de ces estampes, qui rappellent si identiquement le faire de ses dessins à la plume. Le rôle des graveurs d'Albert Dürer se réduisait donc à suivre rigoureusement les contours indiqués par le maître; aussi ces estampes expriment-elles avec une fidélité extraordinaire le style original de l'artiste, et, par cette raison, elles seront recherchées des amateurs délicats.

Le nombre considérable de cartiers employés par les fabriques de Nuremberg prouve suffisamment, d'ailleurs, qu'en ces temps, comme de nos jours, il y avait des artistes qui faisaient profession de creuser les bois dessinés par les peintres. Un passage du voyage d'Albert Dürer dans les Pays-Bas, en mentionnant maître Conrad, comme « excellent graveur possédé par madame Marguerite, » nous autorise même à croire que certains princes avaient à leurs gages des tailleurs en bois; et les visites fréquentes que l'empereur Maximilien faisait à Jérôme Resch, pendant que ce graveur exécutait, d'après Albert Dürer, la planche du *Char de Triomphe*, viennent presque confirmer cette supposition. Les légendes inscrites au-dessous de quelques-unes des pièces d'Albert Dürer, et sur-

tout les notes écrites derrière les bois de *la Procession triomphale de Burgmair*, conservés à la Bibliothèque de Vienne, nous font connaître quelques-uns des graveurs qui furent les collaborateurs d'Albert Dürer, et des autres dessinateurs de Nuremberg et d'Augsbourg. C'étaient Jean Glaser, cartier, Jean Guldenmund, Henri Hondius de la Haye, Jean de Bonn, Cornélius et Willelm Liefrink, Alexis Lindt, Josse de Negker, Vincent Pfarkecher, Jacques Rupp, Jean Taberith, Hans Franck, Saint-German, etc., et surtout Jérôme Resch, le plus accompli de tous.

Ces planches, creusées souvent par des mains extrêmement habiles qui ont su conserver tout le caractère du maître, nous ont transmis quelques-unes des plus belles compositions d'Albert Dürer, qui ne le cèdent en rien, pour la richesse d'imagination, pour les caractères variés et vivants des figures, aux plus merveilleuses de celles qui sortirent directement de son burin. Parmi ces estampes, nous signalerons *la Grande* et *la Petite Passion, l'Apocalypse,* sujets étranges qu'il a rendus avec une originalité et une force remarquables; *la Vie de la Vierge,* dans laquelle on trouve les pièces les plus gracieuses de son œuvre; *l'Arc triomphal de Maximilien Ier,* morceau capital aussi rare que beau, et *le Char de triomphe de l'Empereur,* le même qu'Albert Dürer peignit, à fresque, à Nuremberg. Enfin, parmi ses portraits, on remarque surtout celui qu'il fit de lui-même peu avant sa mort, en 1527, ceux de Maximilien Ier et d'Ulric Varnbuler, dont on connaît des épreuves en clair-obscur à trois couleurs.

Ces bois merveilleux devaient, pour la plupart, orner les livres qu'imprimaient, à Augsbourg, Ottmar et Steiner, et à Nuremberg, Frédéric Peypus, Jérôme Formschneyder et son parrain Antoni Koberger. Nous en signalerons un qui n'a point été décrit, et qu'Albert Dürer dessina pour être mis en tête d'un travail de son ami Pirckheimer. Il représente un cadre carré, muni de deux agrafes, et destiné à contenir le titre du livre : *Beatiss. Patris nili,* etc. A droite sont deux colonnes, sur l'une desquelles un satyre joue du chalumeau; à gauche, un oiseau, huché sur une troisième colonne, becquète une grappe de raisin. Dans le bas, deux Amours soufflent dans des trompes, et deux autres soutiennent les armoiries de Pirckheimer, figurées par un pin. Cette petite plaquette, éditée par Peypus en 1516, fut dédiée par l'auteur à sa sœur Claire.

Les belles épreuves de ces bois sont malheureusement extrêmement rares. Les vives arêtes, écrasées par le poids de la presse, se sont promptement émoussées, les traits sont devenus lourds, et des parties de bois se sont écornées dans les endroits qui manquaient de soutien. Aussi, après un tirage très-peu nombreux, les planches n'ont-elles plus fourni à

l'impression que des épreuves d'un travail fruste et grossier. Les vers aussi, en attaquant ces bois, y ont fait des trous qui produisent, au tirage, des taches blanches désagréables au regard. Les premières épreuves se reconnaissent donc à l'état parfait des planches, à toute absence de trous de vers, et surtout à la finesse et à la netteté des traits qui font paraître la gravure blonde et douce à l'œil.

La nouvelle manière inaugurée par Albert Dürer tranchait trop avec les bois qui ornaient, antérieurement à lui, les livres xylographiques, pour qu'il manquât d'imitateurs et de copistes. Le plus célèbre entre tous, est incontestablement Marc-Antoine, qui reproduisit au burin un grand nombre des bois d'Albert Dürer, et parmi ceux-ci *la Petite Passion*, qui fournit à Vasari le sujet d'une de ces anecdotes qui se rencontrent trop souvent dans l'histoire des peintres. Suivant cet auteur, Marc-Antoine étant venu à Venise, y trouva des Flamands qui vendaient, sur la place Saint-Marc, des gravures sur cuivre et sur bois d'Albert Dürer. Il fut tellement frappé d'admiration à la vue des belles compositions du peintre de Nuremberg, qu'il dépensa à acheter ces superbes estampes tout l'argent qu'il avait apporté de Bologne, ne doutant point qu'il gagnerait des sommes considérables en contrefaisant ces œuvres, que tous les artistes désiraient posséder. Albert Dürer, averti de la fraude de Marc-Antoine, quitta aussitôt Nuremberg pour venir à Venise demander justice à la Seigneurie, qui défendit au contrefacteur de se servir désormais de la marque d'Albert Dürer. Ce récit, répété par tous les historiens qui ont suivi Vasari, est facile à réfuter par les dates. Albert Dürer visita Venise en 1506 pour la dernière fois, et il n'exécuta qu'en 1509 et 1510 cette suite sur laquelle Marc-Antoine mit sa tablette, et non le monogramme d'Albert Dürer. Ce célèbre graveur italien, outre les nombreuses copies qu'il fit d'après le maître allemand et qui ont été décrites par Bartsch, dans son *Peintre-Graveur*, exécuta encore celles d'après les estampes connues sous les titres du *Calvaire*, de *Saint Étienne*, *Saint Grégoire* et *Saint Laurent*, et *Sainte Madeleine portée au ciel par les Anges*.

ÉMILE GALICHON.

(*La suite prochainement.*)

EXPOSITION D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

A AMIENS

A quelle mystérieuse impulsion obéit la province lorsqu'elle recherche ce qu'elle fut jadis et ce qu'elle peut être aujourd'hui, dans ces expositions d'art ou d'industrie auxquelles nous sommes conviés de toutes parts? Trouve-t-elle que, trop sacrifiée jusqu'ici à l'unité française, il est temps pour elle d'apporter un peu de variété dans cette unité monotone, et se prépare-t-elle à une sorte d'autonomie sans avoir une conscience bien nette de ce qu'elle fait? Il ne nous appartient pas de discuter ces questions complexes, et notre tâche se borne à constater ce réveil dans le domaine des arts et de l'histoire. Qu'est-ce, en effet, que l'archéologie, si ce n'est l'histoire tangible et visible? En ce sens, donc, les expositions archéologiques sont la conséquence de tant de travaux sur l'histoire provinciale qui occupent une foule de savants et nombre de sociétés réparties sur toute la surface de la France. Parmi ces sociétés, celle des « Antiquaires de Picardie » est une des plus anciennes, et à coup sûr des plus vivaces; aussi c'est à elle qu'a été réservé l'honneur d'organiser la première exposition d'art et d'archéologie qui, bien que restreinte au cercle limité d'une province, ait rejailli avec un certain éclat sur le pays tout entier. Amateurs et curieux s'en sont allés faire le pèlerinage d'Amiens, et ils sont revenus charmés de ce qu'ils ont vu et de l'importance du résultat. Car ce n'était point une petite affaire que de réunir en une même pensée tant d'amateurs petits et grands, disséminés dans toute une province, et qui ne sont reliés entre eux par aucun lien administratif; il a fallu une certaine dose d'activité et d'énergie pour rassembler la quantité d'objets de toute nature qui ont rempli pendant quelques semaines les salles de l'hôtel de ville d'Amiens. Nous en avons pour preuves les délibérations de la Société des Antiquaires de Picardie, et de la commission qui, prise dans son sein, a organisé l'exposition sous la présidence

active de M. de Boyer de Sainte-Suzanne, secrétaire général de la préfecture d'Amiens. Ces délibérations servent de préface au catalogue de l'exposition, que précède en outre une série de notices succinctes sur l'histoire des principaux arts qui y sont représentés. Ces notices expliquent les développements, les transformations et les progrès de la peinture, de la sculpture, de la céramique, des émaux, de l'orfévrerie et enfin de l'ameublement. Ce sont comme des traités élémentaires à l'usage de ceux qui devaient entrer à l'exposition sans la moindre connaissance de ce qu'ils allaient contempler d'un œil plus ou moins distrait, et qui ont pu en sortir, de cette manière, avec quelques notions exactes et précises. Pour tous, c'est un excellent memento. Les savants de l'industrielle cité picarde ont montré en ceci le même sens pratique que les rédacteurs du livret qui nous servait de guide à l'Exhibition de Manchester.

La peinture formait la division la plus importante de l'exposition d'Amiens; non pas la peinture actuelle qui en était exclue, mais la peinture ancienne et moderne, ayant un propriétaire picard : musée, église ou amateur. Venaient ensuite les arts du moyen âge : l'orfévrerie, l'émail, l'ivoire, représentés par les reliquaires de plusieurs églises et par la belle collection de M. Bouvier. Des verreries antiques, quelques bronzes, la suite des monnaies françaises et des monnaies picardes, des émaux peints du XVIIe siècle, la collection de serrurerie de M. Delaherche, de Beauvais; des grés de Flandre; quelques majoliques; la collection complète et importante des graveurs d'Abbeville; des dessins de différentes écoles appartenant à M. de Chennevières, Bas-Normand venu de Bellesmes à Abbeville... pour être Picard; des montres émaillées, des miniatures; une monographie de la cathédrale d'Amiens, cet autre musée admirable et toujours admiré, monographie dessinée, coloriée, photographiée ou modelée en relief; des meubles, des tentures, des broderies et des vitraux... ; tout cela formait un pêle-mêle éclatant, dont nous parlerons un peu à l'aventure, comme nous l'avons vu. Nous commencerons cependant par la peinture.

Mais, au moment d'examiner les tableaux exposés à Amiens, un scrupule nous saisit, tardif il est vrai. Allons-nous accepter ou discuter les attributions ambitieuses données à certains tableaux par leurs propriétaires? En discutant, nous risquons d'être désagréable à une foule de braves gens qui pensent avoir montré un grand patriotisme provincial. En acceptant, nous risquons de passer pour un ignorant fieffé. Or, un ignorant qui se tait, étant beaucoup plus mal vu d'habitude qu'un ignorant qui décide et qui tranche, nous allons trancher et décider, qu'on nous le pardonne. Le livret, lui, a pris le bon parti, ou du moins le plus prudent :

celui d'enregistrer sans contrôle les déclarations qui accompagnaient les œuvres envoyées à l'exposition.

Si les sculptures du XVIIe siècle, qui décorent Notre-Dame d'Amiens, font songer aux églises de la Belgique, c'est également le voisinage des Flandres qu'annonce la majorité des tableaux réunis à l'hôtel de ville. Diepenbeek, Quellinus, Beschey, tous ces pâles suivants de Rubens, y donnent la main aux minutieux imitateurs de Breughel de Velours, tandis que Jordaens et Van-Dyck les dominent de toute leur supériorité.

C'est à la *Suzanne au bain*, de J. Jordaens, appartenant à M. Grembert, d'Achiet, que nous donnerons la première place. Dans cette composition, dont on connaît plusieurs exemplaires, Suzanne assise et nue, une jambe croisée sur l'autre, ramène vers sa poitrine, où s'enfoncent ses doigts, les vêtements que veulent lui arracher les deux vieillards. Elle retourne sa belle tête, pas trop indignée, vers le plus audacieux, celui qui l'attaque des deux côtés à la fois, tandis que l'autre, moins entreprenant, tire de loin une des draperies. Le tableau est complété par quelques brillants accessoires, tels qu'un paon, une superbe aiguière en orfévrerie, placée à terre à côté de son plateau, et une fontaine dont le génie, debout sur une vasque en forme de coquille, souffle de l'eau dans une conque. Nous ne répéterons point ce que l'on a dit des qualités de Jordaens. Ce tableau nous semble les avoir toutes. La main du maître s'y reconnaît de reste : dans les blondes carnations de Suzanne, dans l'expression sensuelle des vieillards, dans l'harmonieuse splendeur du coloris. Cette grande toile, qui a subi quelques restaurations maladroites, fut trouvée dans un grenier, dit-on, et payée six francs par son heureux possesseur.

Même prix aurait été donné par M. le marquis de Landreville pour une composition également importante : *la Mort de Léandre,* attribuée à Van-Dyck. L'imprudent nageur gît inanimé sur la plage, couché sur le dos, le torse vu quelque peu en raccourci. Une de ses mains repose sur le genou de Héro qui, penchée sur le cadavre, le regarde sans parole, les mains jointes. Un amour, debout derrière la tête de Léandre, lève les yeux au ciel et lui montre ce qu'a fait la tempête. Le corps de Léandre est merveilleusement modelé, et ses pâleurs livides forment un violent contraste avec les chairs rosées d'Héro et de l'Amour. Mais ces chairs rosées sont-elles bien de Van-Dyck, auquel les airs de tête font songer tout d'abord? Le peintre harmonieux qui a traité parfois d'une main si légère les fonds de paysage, eût-il fait des rochers si lourds, une mer aussi terne et aussi grise? Se fût-il amusé à représenter ces crabes et ces mollusques si

indiscrètement étalés sur le premier plan? Nous ne le pensons pas; et s'il fallait hasarder un autre nom que celui de Van-Dyck, nous nommerions volontiers Gaspard de Crayer. On remarque précisément dans ses compositions des têtes qu'on croirait dessinées par le grand portraitiste d'Anvers, et les carnations rosées du tableau d'Amiens.

La Ville possède un morceau remarquable : le portrait de *la Duchesse de Clèves,* par Gérard de Lairesse; signé *G. Laresse f.* 1671, et provenant de la galerie du cardinal Fesch.

La duchesse, vue en pied et de grandeur naturelle, est vêtue à l'antique et assise une palme à la main. Un amour tenant une torche enflammée, s'appuie sur son genou, et l'Abondance, portée sur des nuages, la couronne de lauriers. C'est encore de la belle peinture flamande, sage, mais un peu froide, ainsi que le *Buste* si connu de Moïse, par Ph. de Champaigne, dont madame A. Cornet, d'Amiens, a exposé une réplique.

Après ces incursions sur le terrain de la peinture historique, où Erasme Quellinus a si bizarrement suivi ses maîtres, nous ne trouvons plus que les scènes familières qui ont illustré les écoles du nord. Le livret annonce trois Teniers; nous n'en citerons qu'un, à cause de son étrangeté. Il nous a fallu même lire son monogramme ordinaire, un T dans un D, pour concevoir qu'on le lui ait attribué. Ce tableau, représentant *la Magdeleine*, et appartenant à M. Roger, d'Amiens, est une imitation ou pour mieux dire un flagrant pastiche du Véronèse. On y retrouve non-seulement la couleur, mais la grâce maniérée de ses figures de femmes, et jusqu'à ces bras qui s'allongent pour relever les plis d'une robe de brocart. Cette page à part dans l'œuvre de D. Teniers, est un échantillon de son goût bien connu pour les pastiches, et c'est peut-être par l'imitation de Véronèse qu'on expliquerait les harmonies argentées de ses tableaux.

Un Palamède et un Saft-Leven, appartenant tous deux à M. le marquis de Clermont-Tonnerre, peuvent être comptés parmi les meilleures toiles de l'exposition. Dans le premier, une belle femme blonde, vêtue d'une longue robe bleue, est assise en compagnie de huit personnages qui font de la musique ou qui fument. Les fonds sont noirs et les figures ont un peu souffert. Le second, signé *C. Saft Leuen f.* 1635, représente des Bohémiens au cabaret. Au centre est assis un gai compagnon, tout vêtu de gris, qui chante en levant son large verre. Un de ses camarades, placé derrière lui, le couronne de son feutre. Trois hommes sont attablés à droite; à gauche, les animaux savants se reposent. Ce tableau, d'une tonalité plus sourde que ceux de D. Teniers, n'est pas cependant sans rappeler ce petit grand maître.

Citons encore : *Une scène de buveurs*, d'un ton brun, aux demi-teintes

transparentes, attribué avec assez de raison à Jean Miel par M. Peretti, d'Amiens, son possesseur; *Un buveur* qui rit à sa bouteille, joyeuse figure bistrée que Brauwer a éclairée par reflets, et qui appartient à M. Letellier, d'Amiens; *un paysage* très-fin de Breemberg, à M. le marquis de Landreville; une belle esquisse du *paysage* de Dyck Bergen que l'on voit au Louvre, à M. Bouvier, d'Amiens; puis une demi-douzaine de compositions de Théobald Michau, de Tournay, qui imite, avec un faire égratigné et des ombres plus noires, les paysages bleus que Breughel de Velours remplit de ses foules.

La seule marine à mentionner est un Greenvenbrok très-sec, qui provient de la vente de M. Hope, et qui a été légué à la Ville. Les bâtiments avec leurs équipages et les fabriques y sont peints avec une minutie microscopique, à rendre Van-Blaremberghe jaloux.

Si les portraits flamands sont en petit nombre, ils peuvent compter parmi les mieux réussis. Il faut mettre en tête un *Portrait de femme* d'un peintre inconnu, de la fin du XVIe siècle, appartenant à M. Boucher de Perthes, d'Abbeville, moins heureux dans les nombreux tableaux qu'il a baptisés, que dans celui-ci qu'il a laissé anonyme. C'est une belle femme aux chairs blanches, d'une fraîcheur indicible, vêtue de noir, le col emprisonné dans une haute fraise gaudronnée en point coupé, avec un diadème de dentelles sur ses cheveux blonds relevés, et de belles mains aristocratiques; le tout peint d'une touche légère, et singulièrement libre pour l'époque et pour le pays : au demeurant, une de ces œuvres qui frappent et qui restent gravées dans la mémoire. *Un portrait de jeune seigneur* vêtu d'une cuirasse, attribué à F. Porbus, et légué à la ville, très-franchement peint et d'une grande fraîcheur de conservation; deux petits portraits en pendants, appartenant à M. Leriche, d'Amiens; portraits plus hollandais que flamands, d'un coloris discret et d'un ton gris argenté qui les fait assez justement attribuer à Gonzalès Coques, complètent ce que nous avons trouvé de plus remarquable dans les écoles du Nord. Il ne faut pas omettre cependant un beau quartier de viande, avec un chou et une marmite en cuivre; le tout dominé par un triomphant homard, superbe morceau de nature morte appartenant à M. Borely, peintre d'Amiens, qui en fait honneur à Sneyders.

La grande peinture italienne possède un fervent admirateur dans M. Ch. Faton de Favernay, qui a exposé à lui seul un Léonard de Vinci, un Jules Romain, un Fra Bartolommeo et un Puligo. Ce serait certes beaucoup pour l'honneur d'une galerie; ce serait encore plus pour illustrer un cabinet, si ces œuvres appartenaient toutes réellement aux grands maîtres auxquels on les attribue. Mais il nous est impossible de recon-

naître dans la *Sainte Famille* autre chose qu'une copie d'après une composition de Fra Bartolommeo. L'*Hérodiade* n'est point non plus une œuvre de Léonard, mais, à notre avis, une amplification par un Flamand du XVIe siècle, du charmant Luini qui se voit au Louvre. Tout le monde connaît cette jeune fille au type si ordinaire chez Léonard et ses imitateurs, qui porte en souriant le plat sur lequel une main tient suspendue la tête de saint Jean-Baptiste. L'auteur du tableau d'Amiens a donné un corps à cette main, et a placé une suivante derrière la jeune fille. La face de la suivante est vulgaire, celle du bourreau est patibulaire, toute la peinture est sèche et lisse, et ne révèle aucune de ces qualités de morbidesse et de grâce intime qui font le charme des œuvres de Léonard de Vinci. Ce tableau, cependant, est nanti d'une généalogie des plus aristocratiques. Lord Arundel l'avait acheté d'un duc de Mantoue pour le roi Charles Ier; puis George IV et M. Lafontaine, expert des musées royaux, l'avaient possédé successivement. Mais aujourd'hui, pour les hommes comme pour les tableaux, les généalogies valent peu, si l'homme ou le tableau ne valent pas mieux qu'elles. Domenico Puligo est peu connu en France. C'est un élève de Ridolfo Ghirlandajo, mais surtout d'Andrea del Sarto; il est remarquable, dit Vasari, « par la douceur de son coloris et par le beau caractère de ses têtes. » Il peignit surtout des portraits et des vierges, et rien n'empêche que la *Sainte Famille* qui lui est attribuée, ne soit de sa main. Ce tableau est d'un Florentin cherchant la couleur, comme a dû la chercher un homme qui visitait souvent l'atelier d'Andrea del Sarto, et les figures en sont remarquables par cette grande tournure que loue Vasari. On y trouve ce fond de paysage et de rochers que Puligo savait, au dire de son historien, « faire fuir et fondre avec les contours peu savants de ses personnages. »

Enfin, un dernier tableau, le *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie*, attribué à Jules Romain, nous semblerait devoir être restitué au Florentin Salviati. Nous y reconnaissons ses airs de tête, ce développement des épaules qui caractérise les imitateurs de Michel Ange, une certaine sécheresse de couleur, mais aussi ce grand goût de dessin qui se remarque surtout dans la figure de l'enfant Jésus assis sur les genoux de la Vierge et se penchant vers sainte Catherine.

Un autre amateur d'Amiens, M. Buscher, a envoyé un Sebastien del Piombo qui est une copie retournée de la belle composition dont l'original si magnifique a été naguère mis en vente à Paris et adjugé à M. Cazenave, au prix de 40,000 francs[1].

1. Voir un extrait de la Notice de M. Charles Blanc, dans le numéro de la *Gazette des Beaux-Arts*, du 1er mai 1860.

Partout l'ancienne école française offre un puissant intérêt à quiconque s'occupe de l'histoire de l'art national; mais nulle part ses commencements ne sont écrits en de plus intéressants et de plus authentiques exemplaires qu'à Amiens. Dans cette ville existait, dès l'an 1388, une espèce d'Académie religieuse et poétique, qui chaque année élisait pour maître, l'auteur de la meilleure pièce de vers sur un sujet fixé à l'avance. Puis l'élu, le maître de la *Confrérie du Puy-Notre-Dame*, offrait au jour de Noël, à l'église Notre-Dame d'Amiens, un tableau, ou une statue, ou un retable d'autel. Pendant plus de trois cents ans, toutes ces œuvres d'art s'étaient accumulées dans la cathédrale qu'elles avaient transformée en musée, lorsqu'elles furent dispersées en 1723 par le vandalisme administratif, le plus dangereux des deux vandalismes, car l'un a les honnêtes gens pour lui, et il dure, tandis que l'autre est honni, et il passe. Quelques épaves de ce grand naufrage de l'art de trois siècles, ont été recueillis par l'évêché, par la Société des Antiquaires, ou par quelques églises, et quinze de ces débris ont été apportés à l'exposition. Le plus ancien des tableaux de la « Confrérie de Notre-Dame-du-Puy », date de l'année 1499, et les plus intéressants sont ceux des années 1518, 1519 et 1520. Le premier appartient franchement à l'art flamand primitif, tandis que les trois autres peuvent être attribués sans conteste à des mains françaises conduites par des influences diverses.

Voici quelles sont la composition et l'ordonnance de ces tableaux, qui nous semblent avoir le même auteur[1] : Dans celui de 1520, par exemple, l'un des mieux conservés de toute la série, le refrain de la pièce de vers couronnée était ce vers :

« Palme eslute du Seigneur pour victoire. »

la Vierge, plus grande de beaucoup que tous les autres personnages, est debout, au centre du tableau, en avant d'un palmier qui étend au-dessus d'elle la gerbe de ses branches. Sur le premier plan est le donateur à genoux, tenant de ses mains jointes une banderole où est inscrite sa devise. Sa femme lui fait vis-à-vis, et leurs enfants les accompagnent : les fils du côté du père, les filles derrière la mère, avec toute la foule des confrères et des amis. Derrière cette partie terrestre de la composition, s'alignent, de chaque côté de la Vierge, des saints et des saintes. Puis derrière, et en montant toujours, s'agitent des cavaliers et des armées qui se combattent en avant d'un fond de montagnes qu'interrompt la mer

1. Du Sommerard en a publié quatre dans son *Album des Arts du moyen âge*.

chargée de vaisseaux. Ceux-ci abordent à une ville, ceux-là à des palais et à des temples parmi lesquels se reconnaît la cathédrale d'Amiens. Pour peindre et pour mettre à leur plan toutes ces figures, l'artiste a employé plusieurs procédés et plusieurs styles. Il a le style de la réalité et celui de l'histoire. Le premier se fait tout d'abord remarquer par une grande conscience, par le soin scrupuleux des détails, par la simplicité du faire et par la naïveté des têtes solidement modelées et pleines de vie. Le



style historique est quelque peu maniéré, et parfois extravagant. D'où vient-il? Il vient d'Italie, mais en passant par l'Allemagne et par les Flandres, et Albrecht Dürer est assurément un de ses parrains. Cependant ce style est devenu français par la tournure, par les airs de tête et par la liberté de la touche. Le pinceau, attaquant hardiment les figures, les éclaire d'un blanc posé sans mélange, puis à mesure qu'elles s'éloignent, ce blanc est rompu en hachures, de façon à former une grisaille.

Pour bien préciser cette différence de style, nous reproduisons ici une figure-portrait et une figure historique calquées par nous sur le « Puy » de 1518. Celui-là a pour devise :

« A juste poids, véritable balance. »

La Vierge est debout sur une table, au-dessus de laquelle la main de



FIGURE TIRÉE DES PEINTURES DU PUY

Dieu le père tient suspendues d'immenses balances. Deux belles jeunes filles, debout de chaque côté de la table, distribuent à la foule les pièces de monnaie que contiennent les plateaux. Celle dont nous reproduisons une réduction, écarte de la main la marotte de Triboulet, qui s'avance pour avoir sa part des largesses divines, en compagnie de François Ier et de madame d'Angoulême. Il n'est pas besoin de faire remarquer cette attitude précieuse, ces plis cassés et « boudinants » que beaucoup d'années plus tard Jacques Bellange exagérera et poussera jusqu'aux dernières limites de l'extravagance. Quant au portrait de femme si simplement dessiné, et que l'on voit à l'une des pages précédentes, il est de la grandeur de l'original et représente la femme d'Antoine Picquet, conseiller du roi et donateur du tableau.

Les auteurs de ces compositions sont malheureusement restés inconnus, leur histoire est inconnue aussi, malgré les recherches des savants de Picardie, en tête desquels il faut mettre M. Dusevel. En scrutant les orfrois et les ornements, nous croyons avoir vu deux initiales et un nom plusieurs fois répétés sur les degrés de l'estrade où se dresse la table dans le Puy de 1518. Ce monogramme est V H, et ce nom nous semble être H MOIVL. Mais que vaut l'apparence d'un nom sans autre renseignement?

N'oublions pas les bordures merveilleuses qui encadrent quelques-uns de ces tableaux. Ce sont de vrais monuments : les uns, encore gothiques, menuisés de nervures qui se contournent en une infinité d'ajours flamboyants; les autres, appartenant à la renaissance, chargés de pilastres et d'arabesques, de médaillons et de feuillages. La ville les avait donnés jadis à madame la duchesse de Berri, qui, plus intelligente que l'administration municipale, les lui a restitués.

A mesure que l'on s'avance vers le XVIIe siècle, le style se transforme et s'italianise, tout en conservant ses qualités françaises. Les compositions se simplifient, les figures y entrent en moins grand nombre et dans de plus considérables dimensions. Malgré ses lacunes, cette suite mérite d'être étudiée avec plus de soins qu'il ne nous a été possible de lui en consacrer. Elle peut et doit fournir un chapitre des plus intéressants à l'histoire de la peinture française.

Après un petit portrait fatigué de Charles IX, peint à l'âge de 11 ans, provenant de l'abbaye de Corbeny et appartenant à M. Charles Hidé, de Laon, le tableau français le plus curieux est un *Christ en croix* entre la Vierge et saint Jean, par Quentin Varin, de Beauvais. Ce tableau, du premier maître du Poussin, a été découvert, il y a dix ans, par M. de Chennevières, son historien, dans l'église Saint-Gilles d'Abbeville qui en a peu

de soin et qui l'a présenté à l'exhibition dans un état peu attrayant. C'est l'œuvre d'un Franco-Florentin de Fontainebleau, qui songe à Michel-Ange en regardant le Primatice, et qui laisse dominer, malgré tout, son tempérament français. Les trois figures du Christ, de sa mère et du disciple chéri, se détachent toutes trois d'une couleur pâle, sans transparence, sur un fond noir, et les draperies des deux dernières, amples et à larges plis, dissimulent leurs corps. Quentin Varin n'avait point encore vu l'Italie ou les vrais Italiens, quand il a peint ce tableau d'Abbeville, et il y a tout un monde de dessin et de couleur entre cet ouvrage et la *Présentation au temple*, de l'église Saint-Germain-des-Prés.

Nous ne connaissons point de tableau authentique d'Abraham Bosse, mais il nous est impossible de ne point lui attribuer l'*Heureuse Mère* qui appartient à M. Prarond, d'Abbeville. Ce tableau, avec ses blancs un peu secs, la diffusion de l'effet et de la composition, ses airs de tête et ses costumes, rappelle trop les gravures de Bosse pour que nous ne pensions pas que la même main qui maniait la pointe avec tant d'aisance, a promené le pinceau sur cette toile si spirituellement touchée.

Les autres œuvres de l'école française nous apprendront peu de chose que nous ne sachions. Aussi nous nous contenterons, pour la plupart, de les citer. *Louis XIV guérissant les scrofuleux*, peint par Jouvenet pour l'église de Saint-Riquier, qui le possède encore ; *Auguste fermant le temple de Janus*, composition à tapage de Louis de Boullongne, appartenant à la ville; le *Retour de l'Enfant prodigue*, fade peinture de Dandré Bardon, à madame veuve Rigollot, d'Amiens, représentent la peinture historique à la fin du XVIIe siècle. Avec Fragonard, Eisen, De Bard, Carle Van Loo et Boucher, nous entrons dans la peinture galante du XVIIIe. Carle Van Loo et Boucher ont peint en trumeau quatre chasses : à l'ours, à l'autruche, au léopard et au crocodile; dans ce style bruyant et brillant que l'on devine, et avec cette vérité ethnographique qui ferait sourire le dernier de nos peintres d'aujourd'hui, si l'on pouvait demander autre chose à ces toiles données à la ville en 1802, pour décorer la salle du congrès, que d'être des décorations. Nous restituerons à Bonaventure De Bard *le Couronnement d'une Rosière*, charmante et importante composition que son possesseur, Madame Godefroy de Roisel, à Amiens, attribue tout naturellement à Watteau. Les figures en sont fort spirituellement touchées, avec une certaine galanterie d'attitude que Debard avait héritée de ses maîtres; mais sans avoir pu s'assimiler leur couleur intense et harmonieuse. La sienne se complaît aux tons gris-perle, et tourne au bleu tendre dans les fonds de paysage, tandis que le brun roux accentue les premiers plans. Pour n'être point de Watteau cette fête a bien son prix. Bien qu'Eisen soit un Fla-

mand, il est trop Français, et du XVIIIe siècle, par le libertinage de ses compositions, pour que nous ne le classions pas parmi les nôtres. Quelles transformations l'art a subies depuis que les Italiens du XVIe siècle peignaient Vénus à sa toilette, jusqu'au jour où Diderot invectivait si fort, et avec tant de raison, Baudouin ou Lawreince pour avoir substitué au nu le retroussé. Peut-on rien imaginer de plus indécent que ces levers de courtisanes banales, où le peintre ne voile aucun des mystères les plus cachés du cabinet de toilette? Eisen nous a montré, dans le tableau appartenant à M. Boucher de Perthes, toute une collection de porcelaines innommables, et il a signé : *F. Eisen le père,* 1762! Il est vrai que la peinture est charmante au possible, surtout aux seconds plans. *Le Baiser amoureux,* de Fragonard, à M. Boca, d'Amiens, est une froide réplique glacée de bleu, du médaillon si connu par la gravure.

Qu'il y a loin de tout ce petit monde libertin aux deux rustiques et mâles paysanneries des Lenain, qui appartiennent à qui? vous le devinez. Quel est le Picard qui pourrait opposer les graves et austères figures des peintres de Laon à toutes ces miévreries parisiennes, si ce n'est l'ami de la nature, le Laonnois Champfleury? Vous imaginez-vous ces Flamands de France faisant irruption, en plein XVIIIe siècle, dans les cabinets de Versailles, et la contenance du grand roi devant ces vrais paysans, ces braves gens sans élégance et sans charme, tristes et graves, tandis que toutes les élégances de la cour les ruinent et les affament?

Après deux charmantes esquisses de G. Allegrain, à M. Bouvier, deux François Desportes fort beaux dans leurs vieux cadres, à M. Lecointe-Gravet, d'Amiens, nous arrivons aux portraitistes du XVIIe siècle.

Dans les trois portraits attribués à H. Rigaud, il nous est difficile de reconnaître le peintre aristocratique des grands personnages de la cour de Louis XIV, bien que ce ne soient point des œuvres ordinaires. Celui en buste du grand roi, bien que donné par lui-même, à ce qu'on assure, nous semble une de ces nombreuses copies dont il dut exister alors des fabriques comme il en exista depuis sous tous ses successeurs légitimes et illégitimes. Il en est de même assurément pour le portrait en pied de Louis XV enfant, en grand appareil royal, appartenant à M. le comte de Boubers. Des répliques de ce portrait existent à Versailles et à Rouen, où le premier est signé par H. Rigaud. A Amiens, on l'attribue à tort au dernier des Van Loo, ainsi qu'un autre portrait de Louis XV à l'âge de dix ans, étudiant la géométrie que lui enseigne un génie dans « le palais de l'amour des arts. » Or, Carle Van Loo était de cinq ans seulement plus âgé que le roi, et il est impossible d'attribuer à une main aussi jeune ce portrait, assez mal dessiné du reste, mais peint avec une grande adresse. Nous restituerions à J.-B.

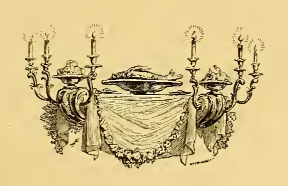
Van Loo ce tableau. Il appartient à M. le marquis de Landreville, ainsi qu'un prince à perruque in-folio, dévêtu à l'antique, et déguisé en *Apollon vainqueur du serpent Python*, attribué à P. Mignard. Quel est le prince à physionomie allemande, qu'a peint dans ce grotesque accoutrement un habile mais froid élève de Lebrun? Nous ne saurions le dire?

Mais le portrait capital de l'exposition est celui de M. de Sarcus, qui appartient à M. le comte de Betz, d'Amiens. L'attribution faite à Largillière de ce tableau, ainsi que du portrait de madame de Sarcus, qui lui est bien inférieur, nous semble très-juste, si l'on songe à Largillière amolli par la régence et empruntant à Tocqué un peu du velouté de ses chairs plombées dans les ombres. Les velours, les brocarts sont jetés et peints avec la maîtrise ordinaire de ce grand portraitiste, qui n'oubliait point, comme le font ceux d'aujourd'hui, que la tête est le principal d'un portrait, et qui songeait à faire ses têtes intelligentes et vivantes. Un descendant de la famille de Voltaire possède un portrait du jeune Arouet et de sa mère, que Largillière aurait peint en 1718. Voltaire a vingt-quatre ans, et sous la jeunesse des chairs, on sent déjà cette ossature puissante qui protégera le rictus de la bouche et creusera les orbites d'où l'œil lancera des étincelles.

Un portrait de madame de Bully, jolie matrone fraîche et bien portante, exécuté par Lemonnier à la fin du XVIIIe siècle, d'un faire un peu cotonneux, appartient à M. de Boubers, et clora pour nous la série des peintres antérieurs à la révolution.

ALFRED DARCEL.

(La fin prochainement.)



EXPOSITION DE TABLEAUX MODERNES

DANS LA GALERIE GOUPIL

M. Goupil a ouvert, comme nous l'avions annoncé, dans sa galerie de la rue Chaptal, une exposition de tableaux modernes, pour la plupart encore inédits. La foule n'y est pas venue; à vrai dire, elle n'y était pas attendue; mais les amateurs, à qui des invitations avaient été adressées, tant de la part de M. Goupil, que de celle des exposants, y ont répondu avec beaucoup d'empressement. Et parmi ces amateurs nous ne comprenons pas seulement les artistes eux-mêmes et leurs amis, dévots de l'art habitués à gravir ces hauteurs voisines de Montmartre, que l'on pourrait appeler *les Mille et un Ateliers*, comme on nomme, dit-on encore aujourd'hui, *les Mille et une Églises* une montagne de l'Asie-Mineure, antique refuge des pèlerins de Terre Sainte au moyen âge. Non, la riche et brillante clientèle de M. Goupil, tout entière conviée, n'a pas été arrêtée par la nouveauté de la route. Nous connaissons l'empire qu'exercent les habitudes à Paris; elles ne sont pas moins tyranniques sur les oisifs et les gens du monde que sur les hommes d'affaires les plus occupés; aussi est-ce sans ironie que nous les félicitons de n'avoir pas hésité à chercher l'art où il s'offrait à eux, loin des lieux de leurs promenades accoutumées.

A leur tour, ont-ils eu lieu de se féliciter de leur visite? Le local est élégant, disposé et meublé avec goût; les tableaux y sont placés sous un jour très-favorable; il en peut tenir quatre-vingts environ. Tous ceux qui s'y trouvent actuellement ne sont pas, sans doute, à l'abri de la critique, et nous avons entendu quelques personnes exprimer une sorte de désappointement parce qu'elles n'avaient pas rencontré à cette exposition, comme à celle du boulevard des Italiens, dont la *Gazette* a rendu compte, un choix de peintures des maîtres les plus brillants de l'art contemporain. Mais il ne faut pas perdre de vue que c'est aux jeunes artistes principalement que l'on avait, cette fois, fait appel, et qu'à défaut du Salon,

qui leur manque particulièrement cette année, ils sont heureux de recevoir quelque part une hospitalité gracieuse. Il nous semble enfin qu'on ne saurait trop encourager les entreprises particulières qui leur offrent ainsi, à côté des expositions périodiques organisées par l'État, le moyen de faire connaître au public leurs nouvelles productions. Nous avons donc été moins difficile que quelques-uns de nos amis, et c'est avec un grand plaisir que nous avons vu dans la galerie de la rue Chaptal beaucoup d'œuvres très-estimables, et plusieurs parmi elles qui nous ont paru tout à fait dignes de fixer l'attention. Nous allons nous y arrêter un moment.

Celle que nous mentionnerons d'abord est un tableau de M. Alfred de Curzon, qui se place, en effet, au premier rang, par l'importance des figures jointe à un grand mérite d'exécution, représentant ainsi, et non par ses dimensions seules, la grande peinture, dans ce salon de petites proportions. Il ne s'agit pas ici toutefois d'une page d'histoire ou d'un tableau de sainteté, mais d'une de ces scènes que M. de Curzon se plaît à emprunter aux usages de la vie italienne, scènes familières qu'il relève, quelles que soient la mesure de la toile et l'intimité des détails, par la simplicité, le caractère et le style. Toutes les personnes qui ont visité Rome se rappellent ces marchandes de fleurs que l'on y rencontre en si grand nombre, particulièrement au moment du carnaval ou aux fêtes de l'*Infiorata.* Les étrangers, les artistes surtout, s'arrêtent volontiers à regarder leurs beaux visages, leurs costumes pittoresques, la noblesse naturelle de leur maintien et la vivacité de leurs gestes : c'est le spectacle que nous avons sous les yeux. Une belle fille du Transtévère, aux traits purs et réguliers, aux bras, aux pieds nus, dignes d'une statue antique, est assise sur la dernière marche d'un escalier qui conduit au Capitole ou à la Trinité-du-Mont. Elle est occupée à nouer en bouquets les fleurs que lui présente une enfant assise devant elle, tandis qu'une autre jeune fille, debout et dominant le groupe, la joue colorée, l'œil étincelant, tend vers le spectateur sa main pleine de fleurs, et pousse le cri dont se souviennent les voyageurs : *Ecco fiori!* Cette figure respire; nous ne dirons pas qu'il ne lui manque que la parole, car on entend son cri. On ne peut rendre avec plus de force et de charme le sentiment de la vie. Les deux autres figures, sans être remarquables au même degré peut-être, ne sont pas peintes avec moins de fermeté ni ajustées avec moins de goût. Toutes les trois se détachent avec une grande vigueur sur le fond gris de l'escalier. M. de Curzon n'a pas craint de faire usage des tons les plus vifs pour peindre les vêtements et les fleurs; mais ces tons, dans leur vivacité, ont une grande harmonie et le rendu des chairs ne souffre pas du voisinage de ces accessoires qui ont tant de relief. Nous en faisons la

remarque pour répondre à un reproche que nous avons entendu formuler : les nus ne se modèlent pas, il est vrai, avec la même force au premier coup d'œil (c'est ce qu'on voit aussi dans la nature), mais, si on les examine, on s'aperçoit que tout y est consciencieusement étudié, qu'aucune difficulté de la forme n'y est éludée. Ce qui nous frappe surtout dans la peinture de M. de Curzon, c'est, avec la distinction, la parfaite sincérité ; et c'est par cette double qualité qu'il nous semble devoir se mettre tôt ou tard à la tête des artistes sérieux de la génération qui prend actuellement possession de la renommée.

C'est la sincérité qui fait aussi le plus grand charme des peintures de MM. Brion et Van Muyden, deux artistes qui aiment, comme M. de Curzon, à reproduire ce qu'il y a de pittoresque dans les mœurs des pays qu'ils ont habités. Le premier n'a pas eu besoin de chercher bien loin des modèles ; car, si nous ne nous trompons, l'Alsace, où il a trouvé les sujets de ses deux tableaux, est son propre pays. Et vraiment on y sent l'air du pays natal : dans *le Repas de noce* comme dans *la Toilette de la mariée*, il est aisé de voir que le peintre a été présent à la fête tout entière, et qu'il nous fait, à notre tour, assister aux scènes qui ont le plus frappé son imagination. Il a mis dans son tableau tout ce qui pouvait rendre la vivacité de son impression, piquer la curiosité, ajouter de la couleur, du caractère ou de l'accent ; mais si les détails abondent, ils ne se nuisent pas l'un à l'autre, ils sont à leur place, tous saisis sur le vif, très-réels, jamais vulgaires ; et de même le dessin des figures n'est jamais banal, et la peinture est solide sans lourdeur. Peut-être pourrait-on désirer que les têtes, qui ne manquent pas de physionomie cependant, eussent dans l'ensemble plus d'importance relative.

M. Van Muyden, qui habite la Suisse, croyons-nous, mais qui doit avoir fait un long séjour en Italie, nous montre une *Jeune mère* romaine, avec son enfant, vieux sujet que peut toujours rajeunir un pinceau délicat. Puis, dans un second tableau, voici encore une Italienne : c'est une jeune fille qui paraît être en ce moment fort occcupée,

> Légère et court vêtue, elle allait à grands pas,
> Ayant mis, ce jour-là, pour être plus agile,
> Cotillon simple et souliers plats...

Mais tout à coup elle s'est arrêtée ; une porte lui offre un abri favorable ; elle appuie contre la muraille, et soutient avec le genou, la large corbeille que tout à l'heure elle portait sur sa tête ; et la voilà qui, des deux mains, écarte de son sein sa blanche chemisette, et cherche de tous ses yeux...

Quoi? *la Puce!* c'est le titre du tableau. Ce sujet italien ne manque pas, on le voit, de couleur locale. Toutefois il ne faut pas s'y tromper, M. Van Muyden, dans ses ouvrages, cherche moins les sujets piquants et les aspects pittoresques d'un pays que les motifs d'une peinture très-simple qui, sans viser à l'effet, y parvient souvent, et atteint toujours à la grâce.

M. Hébert est aussi un de ces artistes qui excellent à renfermer dans un cadre étroit les souvenirs et le charme de la terre étrangère; plus qu'aucun autre, il y demeure comme présent et attaché par la pensée; on assure même qu'il éprouve une sorte de mal du pays lorsqu'il n'a plus depuis longtemps revu ces rochers de la Cervara dont il connaît tous les habitants et dont il a recueilli toutes les histoires. Nous reconnaissons cette jeune fille aux lèvres de pourpre, aux grands yeux noirs, qui descend, svelte et légère, sous son bassin d'airain, les degrés de la montagne; elle figurait dans ce joli tableau de *Rosa Nera*, un des romans de la Cervara, que M. Hébert nous a contés au Salon dernier (la *Gazette des Beaux-Arts* en a donné une gravure); nous l'avons vue encore dans son tableau des *Cervarolles*, qui a eu beaucoup de succès à la même exposition, et qui est à présent placé au Musée du Luxembourg. Aujourd'hui nous apprenons son nom : elle s'appelle *Barbara*, cette belle fille dont le regard est si fier et même un peu farouche. En transportant sur une toile plus petite une de ses *Cervarolles*, l'artiste ne lui a rien ôté de sa beauté; au contraire, son dessin élégant, mais un peu grêle, sa couleur fine et rompue de mille tons délicats, semblent avoir gagné à se renfermer et, pour ainsi dire, à se concentrer dans un petit espace. M. Hébert n'est pas encore un peintre d'histoire accompli, mais il est un peintre de genre très-distingué.

Et M. Hamon, qu'est-il, lui? Comment classer, s'il faut qu'on les classe, ces compositions poétiques et bizarres, dont la forme est tour à tour si pure, si arrêtée ou si indécise, le sentiment si exquis et la pensée si subtile? Il nous forcera quelque jour de nous brouiller, certainement, avec plusieurs de nos amis, qui ne veulent pas permettre qu'un artiste cherche un tableau de genre hors de la réalité ou qu'il mette dans la grande peinture le badinage et la fantaisie; mais qu'y faire? Nous ne pouvons nous défendre du goût vif que nous inspire, grande peinture ou tableau de genre, tout ce que fait cet Athénien en voyage dans la patrie d'Anacharsis, qui mêle à tout ce qu'il voit les souvenirs et comme les parfums de la Grèce. Ce sont des tableaux du genre le plus familier assurément, ces *Dévideuses*, que l'on voit à l'exposition de la rue Chaptal, et cette *Jeune fille dans une volière*, pieds et jambes nues, puisant le grain qu'elle jette à ses

oiseaux dans les plis d'un vêtement fort léger; ce vêtement, c'est une chemise, mais la tunique d'une vierge d'Athènes n'avait pas plus de grâce, ni plus de pudeur; et cette autre jeune fille encore, si coquettement coiffée, si élégante dans son déshabillé, qui jardine dans une serre et rattache au tuteur les tiges trop flexibles, *Tutelle*, dit le livret : oui, ce sont bien là des tableaux de genre, tels j'imagine qu'on pourrait en voir, légèrement tracés sur le fond uni des murailles, dans la demeure où Aspasie recevait Alcibiade et Platon, Socrate et Périclès; ces juges, à bon droit difficiles, n'eussent repris ici, sans doute, ni l'intimité des détails, ni la recherche du style en des sujets si familiers; peut-être eussent-ils reproché au peintre quelques mollesses dans le modelé des chairs, et la valeur excessive donnée aux fonds, aux plantes de la serre, aux oiseaux de la volière, à tous les accessoires exécutés avec une fermeté qui affaiblit le relief des figures, tandis qu'ils le devraient rehausser.

Qu'a voulu faire M. Gleyre, sinon une peinture antique, en prenant pour sujet cette Vénus chevauchant sur un bouc, qu'il nomme en toutes lettres grecques Ἀφροδίτη πάνδημος? Mais il manque précisément à cette peinture les grâces légères et les raretés exquises que M. Hamon, s'il en croyait quelques personnes, devrait se retrancher. Cette figure aux formes lourdes et molles, déjà connue du public par une lithographie assez répandue, n'est pas un des meilleurs ouvrages du peintre habile et consciencieux des *Romains passant sous le joug*.

Les qualités de l'art élevé sont rares partout; c'est beaucoup que l'on puisse les reconnaître çà et là dans un salon qui ne renferme guère que des tableaux de chevalet. La taille ne fait rien à l'affaire. Vainement tel artiste, qu'il est inutile de nommer, a mis sur sa toile des figures de grandeur naturelle, il n'a réussi qu'à rendre la pauvreté de son talent plus manifeste. — Ceci ne s'adresse pas au tableau de M. Jalabert, *Une Veuve*, dans lequel on pourrait souhaiter une étude plus attentive de la nature et une exécution plus forte, mais qui se recommande par le bon goût de la composition et la grâce du sentiment. — Tel autre, capable d'aborder et de vaincre les plus grandes difficultés de la forme et du style, M. Gérôme, par exemple, auquel on ne peut reprocher le plus souvent que de méconnaître la haute portée de son talent, fera sur une toile de quelques centimètres une œuvre accomplie, en restant dans les justes limites de la peinture de genre, et par les qualités qui lui appartiennent en propre, l'esprit de la composition, la couleur, la finesse des détails, l'adresse du pinceau. Ces qualités sont, en effet, réunies dans le *Rembrandt* gravant à l'eau-forte. Nous n'hésitons pas à placer ce joli tableau parmi les meilleurs de l'artiste; cependant, qu'il ne se tienne pas ren-

fermé désormais dans la peinture de genre. Nous attendons de lui, au prochain Salon, quelque grand ouvrage.

La Vendangeuse de Sora, de M. Jourdan, est une peinture simple et gracieuse qui donnerait à espérer beaucoup de cet artiste, si d'un autre côté le tableau qui a pour titre *Brune et Blonde*, ne montrait une main bien peu assurée et un bien faible souci de la vérité. M. Landelle, dans ses *Bigolentes de Saint-Marc*; M. Cermak, dans son tableau de *la Chèvre*, souvenir de la Circassie; M. Pettenkofen, dans son *Enfant hongrois*, peint avec cette finesse qui n'exclut pas la largeur, déjà signalée à l'Exposition du boulevard des Italiens par notre collaborateur M. Théophile Gautier, appartiennent encore à la famille des artistes voyageurs, qui fournissent un si large tribut à la peinture de genre. MM. Comte et Tissot cherchent, dans les anecdotes de l'histoire ou dans le roman, les costumes et les intérieurs pittoresques qu'ils affectionnent. L'un et l'autre semblent, à l'heure qu'il est, se préoccuper beaucoup du succès obtenu par M. Leys; nous croyons que cette préoccupation n'est pas sans danger. L'artiste anversois, dont les ouvrages ont été si bien accueillis en France, est resté lui-même dans ses prétendues imitations des vieux maîtres flamands; il n'emprunte, en effet, à ses modèles ni leurs sujets, ni leurs types; il étudie les œuvres de ses maîtres, mais il ne cesse pas de regarder autour de lui, et par là, en s'inspirant du passé, il reste original et bien vivant. C'est ainsi qu'à son tour il le faut imiter; copier seulement sa manière et ses procédés, ce serait le comprendre bien mal. M. Charles Comte a réussi déjà lui-même avec assez d'éclat à plusieurs expositions; il n'a que faire de modèles, et on ne peut que l'engager à suivre résolûment sa sa voie. M. Tissot, lui aussi, a prouvé, aux derniers Salons, qu'il possède un sentiment fin et qui lui est bien personnel; ses œuvres précédentes avaient même, à notre avis, un caractère plus distingué et plus poétique que celles qu'il vient de finir. Nous ne voudrions pas diminuer la bonne opinion que beaucoup de personnes qui connaissaient peu le talent de M. Tissot, en ont prise à l'exposition de la rue Chaptal, mais les tableaux que nous y avons vus (un seul est inscrit au livret) ne montrent pas un progrès véritable; ils sont peints d'une couleur énergique, mais dure, les liaisons manquent entre les tons, les ombres sont noires; tous les détails sont curieusement étudiés, mais ils le sont trop également, et en revanche les figures ne le sont pas assez; tout vient en avant dans son principal tableau et occupe les yeux à la fois, et ce qui arrête le moins les regards, ce sont les têtes, trop peu dessinées et peintes; enfin la vie (je ne dis même pas le drame) est absente de cette composition, empruntée au théâtre allemand : on ne devinerait jamais, sans le secours du cata-

logue, qu'elle représente *Marguerite à l'église*. Que M. Tissot ne se méprenne pas sur nos sentiments à son endroit : la sévérité de nos paroles contraste, il est vrai, avec les éloges que nous avons donnés à plusieurs de ses confrères, et que l'on trouvera excessifs peut-être; mais qu'il croie bien que nous ne le plaçons pas au-dessous de la plupart d'entre eux : c'est parce que nous voyons en lui un artiste sérieux, appelé à un bel avenir, que nous le prions instamment d'être difficile envers lui-même et de s'attacher aux mérites austères qui, des disciples, font des maîtres.

Nous n'avons rien dit encore des paysages et de la peinture d'animaux; il y a cependant, dans ces deux genres, de forts beaux tableaux à l'Exposition; mais nous aurons fait peu de chose pour la gloire de M. Daubigny, en disant qu'il a ajouté une *Vue du Morvan*, fine, brillante et vraie, à la longue liste d'excellents paysages que nous connaissions de lui; et pour la gloire de M. Troyon, quand nous aurons décrit un nouveau tableau de *Vaches à l'abreuvoir*, peint avec la couleur qu'on lui connaît et sa souplesse habituelle. Nous voulons mentionner encore une *Vue de Naples*, de M. Achenbach, digne pendant de celle qui était exposée en 1859, dans la salle des peintres étrangers; un joli tableau d'animaux de M. Eugène Lambert; un paysage très-franc de M. Castelnau, qui ne se trouve pas compris dans le catalogue; un autre d'une impression très-vive et qui nous paraît vraie, de M. Imer.

Et maintenant, arrêtons-nous; que nos peu indulgents amis se rassurent; nous ne voulons pas louer ou critiquer l'une après l'autre toutes les œuvres réunies en ce moment dans la galerie de M. Goupil. Nous ne nous exagérons pas l'importance de cette exposition; mais, quand la *Gazette des Beaux-Arts* est attentive à rendre compte de toutes celles qui lui sont signalées dans les départements, il eût semblé malséant qu'elle ne consacrât pas aussi quelques pages à une exposition parisienne, où quelques œuvres nouvelles, dignes d'attention, se sont produites. Elle tient, en effet, à témoigner de sa sympathie pour l'entreprise de M. Goupil, aussi bien que pour toutes les tentatives semblables qui seraient faites dans l'intention d'encourager des artistes. Elle désire vivement que celle-ci se renouvelle, mais elle souhaite aussi qu'un plus grand nombre d'hommes de talent puissent en profiter, et qu'un choix sévère exclue à l'avenir, les œuvres sans valeur. Les montrer à côté des bonnes, n'est pas, pour celles-ci même, aussi indifférent qu'on le croit peut-être.

E. SAGLIO.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTE DE PORCELAINES DE SÈVRES

L'hôtel Drouot vient de clore la saison des ventes par un coup de tonnerre. Une garniture d'ancien Sèvres vient de presque doubler l'enchère que n'avait pu atteindre cet hiver le tableau de Sébastien del Piombo. Mais donnons tout d'abord la description de ce fragile trésor :

Cette garniture se composait de : un vase de 48 cent. de hauteur, formant pièce de milieu, et de deux vases de 40 cent. de hauteur, formant pendants.

Ces trois vases, fond bleu de roi, de la forme intermédiaire des premières années de Louis XVI, à gorges et culots enrichis de canaux creux, ornés de modillons réservés en blanc, étaient surmontés de couvercles de forme dite couronne, et posés sur des piédouches à socles carrés, terminés par des griffes de lion. Les anses, dorées, étaient à ornements de feuillages.

Chaque vase était orné de deux médaillons, se détachant sur un fond du plus beau bleu de roi. Le médaillon de la face antérieure du vase de milieu, représentait un sujet tiré des *Métamorphoses* d'Ovide, *Pygmalion et Galatée,* d'après Boucher ; ceux des deux autres vases figuraient des *Bacchanales,* d'après le même maître.

Les médaillons des faces postérieures offraient des vues de parcs; avec beaucoup de bonne volonté, on pouvait reconnaître dans l'un d'eux le parc de Versailles.

Chaque médaillon était encadré d'ornements en relief, émaillés sur or, représentant des cornes d'abondance, et des rangs de perles se développaient sur la panse du vase; des dorures de la plus grande richesse complétaient cette ornementation.

Offerts, dit-on, par le roi Louis XVI à un ministre de Prusse, ces vases présentaient dans leur ensemble la réunion la plus complète de tout ce que la célèbre Manufacture a produit de plus splendide en ce genre, au moins comme réussite de décor.

On racontait dans l'assemblée, mais nous ne garantissons pas l'anecdote, qu'ils avaient été achetés 72 fr. par un brocanteur, chez un paysan de l'Allemagne puis revendus 9,000 fr.

Cette garniture a atteint l'enchère de 63,000 fr. !

Cette somme est vraiment exorbitante, et dépasse de beaucoup tout ce que peut faire concevoir la passion du bric-à-brac. La forme générale de ces vases était d'une extrême insignifiance. Les sujets, peints par un artiste médiocre, étaient d'un ton délavé, et n'étaient nullement décoratifs. C'est donc la finesse de la matière, le bonheur de la réussite du bleu, de l'application et de la conservation des ors, et sans doute aussi

l'extrême rareté de la réunion de ces trois objets, qui a séduit le riche amateur qui, cet hiver, il est bon de le répéter aujourd'hui, payait 50,000 fr. l'esquisse de Bonington, de la vente Seymour.

L'ombre de madame de Pompadour a dû tressaillir d'aise au bruit du marteau de M. Pillet.

VENTE DE LA COLLECTION LOUIS FOULD

L'homme est tellement « ondoyant et divers », que j'avoue n'avoir point éprouvé, de la dispersion du cabinet de M. Louis Fould, la même mélancolie que notre ami et collaborateur A. Darcel. Je n'en accuse que mes goûts personnels, et, bien que je puisse dire, en parodiant le poëte :

Hélas! que j'en ai vu mourir de... *collections!*

je ne me sens véritablement touché que lorsque je vois disperser en lambeaux une collection formée patiemment pour réunir des séries d'un même ordre, ou les œuvres d'un même maître. Tel était le cabinet Anastasie pour les antiquités égyptiennes, tel est encore celui de M. A. Jacquemart pour l'histoire de la porcelaine chinoise.

Mais la collection de M. Fould affectait des allures de musée au petit pied, qui dès lors faisaient inévitablement songer aux lacunes. L'antiquité et le XVIII[e] siècle, les potiers de l'Étrurie et les émailleurs de la Renaissance, les médaillistes de la grande Grèce et les armuriers de Java y auraient retrouvé leurs œuvres pêle-mêle dans la même vitrine. En voulant embrasser tous les horizons, le possesseur de cette immense collection n'avait pu limiter son choix aux plus exquis spécimens de chaque époque ou de chaque nation, et le visiteur se sentait plus étonné que ravi, plus curieux qu'ému. Une épuration intelligente et sévère devenait indispensable, et l'on se rappelle que c'est en resserrant chaque jour son admiration, en limitant, pour ainsi dire, le nombre des chefs-d'œuvre, que M. Rattier avait laissé le plus admirable choix que puisse rêver un amateur de haut goût.

Le catalogue Rattier n'enregistrait qu'environ 500 numéros; la vente a produit près de 400,000 fr. Celui de la collection Fould en décrit au delà de 3,000, et au moment où nous écrivons ces lignes (vacation du 22 juin), on a réalisé 550,000 fr.

Quoi qu'il en soit, l'étude de notre collaborateur subsiste avec toute son autorité. Il a choisi et jugé avec goût sur les meilleures pièces de cette collection qui, après tout, en comptait un assez grand nombre de bonnes; et l'on verra, en s'y reportant, que celles qu'il signalait dans son étude sont, en effet, celles qui ont atteint les plus hauts prix.

Les antiquités égyptiennes se sont, pour ainsi dire, données. Le catalogue n'a été distribué qu'aux derniers moments, et avec une extrême parcimonie. Il est vrai qu'il se vend dans l'intérieur même de l'hôtel « au profit des gardiens et des employés chargés du service de la vente. » Mais nous pensons que c'est là une économie des plus discutables. Une vente qui produira plus de 600,000 fr. offre de quoi couvrir de misérables frais d'impression ou de police intérieure, sans que l'on ait recours à une mesure aussi nouvelle. — Ces antiquités provenaient, pour la plupart, de la vente Anastasie, à laquelle elles avaient été payées excessivement cher. Le Louvre s'est trouvé absolument seul, aucun musée de l'Europe n'ayant envoyé de représentants. Aussi a-t-il pu com-

pléter ses séries par des acquistions dirigées avec intelligence et faites à un bon marché tout à fait inattendu.

Nous reproduisons la description des objets les plus intéressants acquis par le Louvre. Les prix n'en offriraient aucun intérêt; mais en recommandant à nos lecteurs l'exactitude de ces descriptions, que nous reproduisons en grande partie, nous exprimerons le regret que le reste du catalogue n'ait point toujours suivi ces errements, et surtout n'ait point indiqué par une note, quelques objets très-évidemment imités, et qui ne pouvaient tromper les amateurs que sur le papier.

ANTIQUITÉS ÉGYPTIENNES

Sculpture. — Monuments de grande dimension et autres.

Pierre calcaire. — *Tête* colossale d'une statue d'Osiris. Le dieu tient le pedum et le flagellum; il est coiffé de la mitre habituelle. C'est un fragment de pilastre ou de cariatide. Provenant de la vente Anastasie. Haut. 47 cent. — *Groupe* funéraire, représentant en haut relief un homme, sa femme et leur fils. Les époux se tiennent enlacés et sont assis sur une sorte de banc à dossier; le fils est debout entre son père et sa mère. Le père est nu, sauf la schenti; la femme porte une tunique qui part du milieu du corps et descend sur les jambes. Des inscriptions gravées en creux sur la ceinture de l'homme, sur la tunique de la femme et près de la représentation du fils, donnent les noms et qualités de ces personnages. Haut. 43 cent., larg. 30 cent. — *Groupe* funéraire; un homme et sa femme assis. Des inscriptions apprennent que l'homme était *grand odiste d'Ammon* et la femme grande odiste de la déesse Mout. Haut. 90 cent. — *Simulacre de porte.* On plaçait ces portes au fond des tombeaux pour cacher une cavité dans laquelle était le portrait du défunt sculpté en ronde bosse, ou un groupe analogue à celui qui est décrit ci-dessus. C'est le seuil de la demeure dernière. En haut, on lit un proscynème ou acte d'adoration à Osiris, au nom du défunt. Haut. 1 m. 72 cent. — *Stèle* ou *simulacre de porte.* Dans la moulure en haut, une barque sacrée et l'image d'Osiris avec sa légende. Au-dessous, six registres décorés de figures accompagnées de légendes hiéroglyphiques. On lit les noms de Chem-Aa, fils de Tata, fils de Ai. Les autres registres sont occupés par vingt-quatre personnages de la même famille. Haut. 97 cent., larg. 46 cent. — Autre *Stèle*, de l'an XIV d'Amenemhâ II de la douzième dynastie. Au milieu de légendes hiéroglyphiques, on distingue la figure debout, gravée et peinte, du défunt Mentou-Nsou. Il avait des fonctions sacerdotales dans le temple du dieu Mentou, dont son nom est un composé. Haut. 88 cent., larg. 38 cent. — Albâtre. *Chenet* d'un très-beau travail. Haut. 23 cent. Vente Anastasie.

Figurines. — Divinités. — Jaspe vert veiné blanc : *Ptah* ou *Patèque*, la tête surmontée d'un scarabée. — Terre émaillée bleue : *Nofré-Toum* ou *Nowre-atoum*, dont la figure est coloriée en jaune; il a sa coiffure habituelle, quatre plumes sortant d'une fleur de lotus. Monument d'une grande finesse et d'une parfaite conservation; le travail annonce la vingt-sixième dynastie. Haut. 10 cent. — Serpentine : Groupe de deux *Époux égyptiens* assis sur un banc à dossier. Haut. 13 cent. Travail fin. — Ivoire : Figurine de *Femme* debout, entièrement nue, les bras collés le long du corps. Haut. 11 cent. Les statuettes en ivoire sont d'une extrême rareté.

Scarabées. — Jaspe vert : *Scarabée funéraire* avec le nom du défunt, Chonsouartas, enfanté de Tsenti...s. Haut. 7 cent. Belle matière.

Amulettes. — Jaspe vert : *Cœur funéraire* portant le même extrait du Rituel que les scarabées.

Vases en terre. — Terre émaillée : *Seau* sans anse, décoré de fleurs et de boutons de lotus, peints en noir. —*Vase* à couvercle, sur la face principale une scène funéraire se détachant en bleu sur fond noir; l'inscription donne au défunt la qualification de grammate. Haut. 15 cent.

Vase en verre. — Verre bleu : *Lecythus* se terminant par une fleur à huit pétales, étui à collyre. Il contient encore de la poudre d'antimoine pour s'estomper le dessous des yeux, suivant la coutume de l'Orient.

Objets divers. — Fragment d'un *Cercle* portant sur les deux faces des sujets gravés, 1° l'œil symbolique, *out'é;* au-dessus du nœud symbolique, *shes* entre deux divinités à tête de cynocéphale, et le commencement d'une légende hiéroglyphique qui se rapporte au sujet représenté : Moi *outé,* je viens pour faire l'acquisition du *shes* (une sorte de résurrection, de seconde vie) autre face : une girafe, la déesse *Thouoris* ou *Apt,* portant un crocodile sur le dos et dévorant un captif agenouillé et les bras liés derrière le dos; plus loin, le dieu Bès ou Pathèque, un disque monté sur deux jambes humaines, et enfin un captif renversé, une jambe en l'air. Haut. 6 cent., larg. 15 cent. On ignore la destination de ces cercles, dont le Louvre possédait déjà un fragment analogue.

Le Musée des antiquités assyriennes a acheté encore quelques cylindres couverts d'inscriptions cunéiformes.

ANTIQUITÉS GRECQUES ET ROMAINES

Groupes, statues et bustes.

Marbre : *Faune* debout, tenant le *pedum* et une grappe de raisin; à ses côtés un faunisque. Haut. 1 m. 24 cent.; haut. du faunisque, 52 cent. 16,500 fr. pour le Louvre. Groupe de grandeur naturelle, de style grec, d'une conservation singulière; le bras droit seul est refait; la tête a été replacée sur le cou, mais c'est incontestablement celle de la statue. Trouvée à la villa d'Adrien, à Tivoli, en 1782. Nos lecteurs peuvent, dès aujourd'hui, voir cette statue dans la salle ronde par laquelle on entrait jadis au Louvre. Bien qu'elle ait beaucoup perdu au voisinage des autres antiques, elle se maintient encore à une place fort honorable. Nous la croyons de travail romain d'après un original grec. — Basalte vert : *Buste d'Octavie,* sœur d'Octave Auguste, femme de Marc-Antoine. Haut. 34 cent. 8,500 fr. pour le Louvre. Sculpture d'une grande rareté, provenant de la collection Hope, et antérieurement de celle du baron Roger. L'extrême dureté de la matière fait excuser la sécheresse du travail. Elle est également en place dans les galeries du Louvre, dans la salle qui jadis donnait, par un passage, sur la cour de l'administration. — Marbre blanc : Fragment d'un *Putealis,* sorte d'autel rond consacré à Bacchus; une bacchante, vêtue d'une longue robe qui la couvre entièrement en ne lui laissant nu que le sein, s'avance vers un autel. Haut. 59 cent. 540 fr. — Fragment d'un *Vase* qui rappelle, par la forme comme par le sujet qui y figure, le célèbre vase Borghèse que l'on admire aujourd'hui au musée du Louvre; une bacchante debout apporte une phiale remplie de fruits à un jeune faune qui danse, le thyrse à la main. Sculpture remarquable. Haut. 56 cent. 1,160 fr. — Porphyre rouge oriental : *Urne* sans anse avec couvercle, entièrement évidée; pièce remarquable par son volume et la beauté de la matière. Haut. 40 cent. 1,530 fr.

STATUETTES EN BRONZE. — *Vénus*, debout et entièrement nue, tient de la main gauche la pomme; statuette récemment rapportée de Syrie. Travail de l'époque romaine. Haut. 35 cent. 500 fr. — *Fortune-Isis* debout, tenant de la main droite un gouvernail sur lequel elle s'appuie, et de la gauche la double corne d'abondance; elle est vêtue d'une double tunique talaire; sur la tête, on voit non-seulement le diadème des divinités grecques ou romaines, mais le disque entre deux cornes, surmonté de deux longues plumes, coiffure symbolique d'Isis ou d'Hathor. Haut. 18 cent. 350 fr. — *Harpocrate* entièrement nu, sauf une nébride jetée sur l'épaule; il tient de la main gauche une corne d'abondance, l'index de la main droite sur la bouche; sur son front, le disque que l'on voit colorié en rouge et en vert sur les peintures égyptiennes; les cheveux sont bouclés comme ceux d'un enfant. Haut. 15 cent. 3,110 fr. Provient de la vente Roussel. — *Harpocrate;* le jeune dieu représenté entièrement nu, debout, le doigt sur les lèvres, le corps légèrement incliné à gauche, supporté par le coude qui portait sans doute sur une colonne qui a disparu et qui a été remplacée par un tronc d'arbre; les cheveux bouclés sont serrés par un bandeau; il porte le schent ou couronne des principales divinités égyptiennes, et de plus le cròbyle ou nœud des génies. Haut. 53 cent. 2,200 fr. — *Candélabre* étrusque, porté sur un trépied terminé par trois pattes de lion posées sur des tortues; il est décoré de trois sujets mythologiques en bas-reliefs découpés à jour : le premier représente Hercule armé de la massue enlevant Déjanire; la deuxième, deux satyres représentant des centaures ithyphalliques barbus et nus en course; le troisième bas-relief représente deux femmes servantes nues. Trois têtes humaines barbues décorent le haut du trépied; la tige, décorée de rondelles, se termine par des crochets qui soutiennent trois petites lampes. Haut. 48 cent. 2,120 fr.

VASES PEINTS. — Vulci : *Amphore* avec couvercle; peinture rouge. Thésée et Pirithoüs combattant l'amazone Antiope; revers, un héros quittant son vieux père. Haut. 41 cent. 830 fr. — *Amphore;* peinture rouge, scènes de gymnase sur les deux faces. Haut. 40 cent. 1,100 fr. — *Amphore;* peinture noire rehaussée de rouge; deux hommes au moment de partir pour la chasse : l'un d'eux est armé de toutes pièces; au revers, Ménade dansant entre deux satyres. Haut. 42 cent. Ce vase provient de la vente Samuel Rogers, sous le n° 486. 220 fr. — Nola : *Rhyton* formé par une tête de bélier; une couronne de lierre orne le col du vase. Haut. 22 cent. 610 fr. — Même fabrique : Autre *Rhyton,* forme de tête de génisse; sur le col, un sujet peint en jaune sur fond noir; une harpie, sous la figure d'une femme ailée, poursuit trois jeunes filles effrayées. Haut. 14 cent. 370 fr.

VASES EN VERRE. — Verre blanc jaunâtre irisé : *Œnochoé* dont l'orifice en trèfle est décoré de filets en relief de couleur bleue. Haut. 26 cent. Cette pièce remarquable provient de fouilles faites dans l'Archipel grec. 130 fr. — Verre vert translucide : *Coupe* semée d'étoiles de couleurs diverses, dans lesquelles domine une riche nuance de violet. Haut. 7 cent., diam. 12 cent. 2,240 fr. — Verre vert translucide semé de rubans : *Plateau* ou scutella, de couleurs variées. Pièce remarquable par son volume. Diam. 14 cent. 500 fr. — Verre violet moucheté blanc : *Urne* de forme sphérique, sans anse. Pièce remarquable par son volume. Diam. 16 cent. 420 fr.

MOYEN AGE ET RENAISSANCE

ORFÉVRERIE. — Argent : *Ostensoir;* la coupole, ou ciborium, est soutenue par des contre-forts partant des clochetons; celui du centre offre la Vierge debout portant l'enfant Jésus; le pied est orné d'un écusson émaillé aux armes du donateur. Haut. 25 cent. 1,010 fr.

— Argent repoussé et doré : *Chef* ou *reliquaire.* C'est le buste d'une jeune sainte ; des cheveux tressés et pendants sur les épaules; les yeux incrustés d'émaux imitant la nature; une couronne de fleurs, symbole de la pureté, ceint son front; un collier en émaux d'épargne sur argent décore son cou ; au milieu du collier, est un écusson armorié. Ce chef, qui paraît de travail allemand, est du XIVe siècle. Haut. 30 cent. 1070 fr. — Cuivre repoussé et doré : *Chef* ou *reliquaire.* C'est encore un buste de sainte; celle-ci a la tête couverte d'un voile dont les plis descendent jusque sur le sein et se mêlent à de longues tresses de cheveux. Ce chef est richement orné de pierreries et de plaques d'émaux à ornements à champlevé. Haut. 36 cent. Il provient de Cologne et aurait, dit-on, renfermé des reliques de sainte Marguerite. 1,210 fr. — Argent repoussé : *Reliquaire* en forme de bras, qui a dû renfermer le bras de saint Pantaléon, évêque et martyr; la main est figurée dans le geste consacré à la bénédiction; l'anneau épiscopal est passé au doigt médius et le chaton orné d'un cabochon en queue de paon ; le poignet et la manche sont couverts d'ornements en filigrane et enrichis de pierreries; une petite porte à charnières porte deux écussons sur lesquels sont des armoiries. On lit sur la manche les mots suivants : PANTALEONIS + AVE sur fond niellé. Haut. 48 cent. Ouvrage du XIIe siècle. 700 fr.

Ivoires.—*Retable* à quatre volets offrant, en sculpture de haut relief, Jésus entre deux saints, la Vierge portant l'enfant Jésus entre deux anges ; ces sujets, placés sous des ogives que supportent des colonnettes en argent doré, occupent le centre du monument ; les volets offrent des bas-reliefs représentant des saints et des anges. Cet objet renfermait des traces de peinture et de dorure. Haut. 25 cent., larg. 28 cent. 2,010 fr. — *Crosse abbatiale* ou *épiscopale;* la volute, sculptée à jour, offre deux sujets adossés : la Vierge couronnée debout, tenant l'enfant Jésus, et le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean ; un ange sert de support et forme le lien qui réunissait la crosse à la hampe. Travail du XVe siècle. Haut. 16 cent. 1,240 fr.

Émaux dits byzantins.—Autre *reliquaire* de même forme, des sujets suivants : sur un des rampants, la Fuite en Égypte, au-dessous est représentée la Nativité ; tous ces personnages ont les têtes saillantes et nimbées ; sur chacune des faces latérales est figuré un des quatre évangélistes ; les deux autres se trouvent représentés sur deux petites plaques qui décorent la galerie à jour placée au-dessus du monument; la partie postérieure du reliquaire est décorée de rosaces. Haut. 21 cent., long 22 cent. 1,649 fr.

Peintures.—Livre *d'Heures* orné de douze miniatures exécutées à la fin du XVe siècle ; le nom de saint Ursin est inscrit en lettres d'or au calendrier, ce qui donne lieu de croire qu'il a été exécuté pour le diocèse de Lisieux. Il commence par une oraison à la sainte Vierge et finit par une oraison à saint Sébastien. Les miniatures représentent les douze sujets suivants : *la Descente de Croix; l'Annonciation ou la Salutation Angélique; la Visitation; la Naissance de Jésus-Christ; la Naissance de Jésus-Christ; l'Annonciation aux bergers ;* sur la banderole que tient l'ange, on lit ces mots de l'Évangile : *Puer natus est ; l'Adoration des mages ; la Présentation au temple ; la Fuite en Égypte ; le Crucifiement ; la sainte Vierge et saint Jean en prières au pied de la croix; la descente du Saint-Esprit; le Roi psalmiste ; Un enterrement chrétien.* 701 fr. — Livre *d'Heures* des premières années du XVIe siècle. Ce manuscrit renferme douze grandes miniatures à pleines pages, vingt-deux moyennes et douze petites, neuf vignettes, images en devises placées au bas de chacun des mois de l'année ; de plus, chaque page est entourée d'encadrements variés à l'infini ; on lit sur la dernière feuille du vélin : « Ce livre a appartenu à la reine mère qui en a fait présent à son confesseur

et la mère du confesseur m'en a fait présent. » La signature de ce personnage a été grattée. 1,520 fr.

Sculpture, colonnes, vases, etc. — Marbre blanc : *Saint Jean-Baptiste enfant*, vu à mi-corps, de profil, avec le nimbe et la croix ; bas-relief. Haut. 46 cent., larg. 29 cent, Quelques amateurs ont élevé des doutes sur ce bas-relief. En résumé, s'il est original, il s'est vendu bien bon marché, et bien cher au contraire, si comme on le croit, il n'est qu'une copie italienne moderne. 2,010 fr.

Bijoux. — Or : *Cœur* ouvrant, en filigrane d'or ; une plaque en cristal de roche, taillée à facettes, laisse voir le buste d'une reine en or, se détachant sur un fond rouge. Haut. 12 millim. 70 fr. — Or émaillé. — *Pendant de ceinture* de forme ovoïde, découpé à jour, offrant des ornements d'arabesques du meilleur style, cantonné de consoles à cariatides et de pendants en perles fines. Pièce de la plus grande richesse et de la plus grande rareté parmi les bijoux de la renaissance italienne du xvie siècle, qui ne saurait être attribuée à Benvenuto Cellini, ainsi que le disait le catalogue, mais qui rappelle ce morceau de la vente Rattier. 5,300 fr. — *Pendant d'oreilles* formé d'un triton tenant une palme, dont la queue est enrichie de diamants. Haut. 25 millim. 150 fr. — Argent et bois : *Cuiller* dont le manche en argent se termine par un torse d'homme barbu. Long. 15 cent. 150 fr. — Or : Petit *couteau* de toilette ; une perle fine orne le haut du manche. Haut. 7 cent. 100 fr. — Or émaillé : *Bague* dont l'anneau, fort large, est formé de filigrane enrichi d'émaux et de quatre petits anneaux mobiles ; le chaton, ouvrant en forme de maison, a les deux rampants et les lucarnes couverts d'imbrications en émail vert, et servait probablement à renfermer des parfums. Cette bague est un anneau de mariage israélite en Allemagne. 205 fr.

Ivoires sculptés : Ivoire. — *Jésus s'élevant vers les cieux ;* figurine d'applique d'une grande finesse d'exécution. Haut. 18 cent. 1,200 fr. — *Canette* à bière richement montée en argent doré ; la panse offre une bacchanale composée de nombreuses figures d'une rare beauté d'exécution ; le couvercle est formé par un groupe d'enfants. Haut. 22 cent. 4,000 fr.

Bronzes florentins et autres : Bronze florentin du xvie siècle. — *Apollon ou l'Apolline ;* belle réduction de la célèbre statue qui orne la tribune de la galerie de Florence, Haut. 25 cent. 1,000 fr. — Bronze italien du xvie siècle. — Deux *lutteurs*. Excellente réduction du célèbre groupe du musée de Florence. Haut. 33 cent., larg. 38 cent. 2,240 fr. — *Vénus et Adonis*. Ces deux figures, qui se font pendant, décoraient des chenets supportés par d'élégants piédestaux formés de dauphins, de figures de génies et de têtes de séraphins. Haut. 82 cent. Pièce très-remarquable et d'un excellent style. 2,500 fr. — Une paire de *chenets* de style florentin surmontée des figures de Jupiter et de Junon. Haut. 80 cent. 2,100 fr. — Bronze ancien : Une paire de *vases* à deux anses dont les pieds sont chargés d'ornements en relief d'un très-beau style ; les bas-reliefs qui décorent la panse représentent l'un Amphitrite et sa suite, l'autre, un sujet dont le principal personnage est Hellé traversant l'Hellespont sur le bélier. Copie de l'époque du xviie siècle. Haut. 44 cent., 27 cent. 6,000 fr.

Nous arrêtons à ces derniers objets le compte rendu de cette vente. Nous le compléterons dans le prochain numéro, en y joignant les majoliques, les verreries, les chinoiseries, etc., etc.

Les tableaux se sont vendus relativement fort cher ; car, à l'exception du Téniers, il n'y en avait point de très-remarquables.

Tableaux. — Brascassat (B.-R.), signé et daté 1842. *Taureau, Vache et Chèvre à la prairie.* H. 1 m. 48 c.; l. 1 m. 94 c. 9,000 fr.

Greuze (B.-B). *Jeune Paysan* vêtu d'une veste grise et d'un gilet jaune. H. 53 c., l. 55 c. 4,100 fr. Étude insignifiante.

Van Ostade (Adrien). *Une Femme assise près d'une fenêtre tient une lettre et une pipe.* H. 27 c., l. 25 c. 3,000 fr.

Scheffer (Ary). Signé, daté 1850. *Le roi de Thulé,* très-faible réduction par lui-même de son grand tableau. H. 46 c., l. 35 c. 3,002 fr.

Téniers (D.). *Intérieur de Cabaret.* Trois paysans devant une cheminée; l'un d'eux assis à côté d'un tonneau, bourre sa pipe; une cruche est près de lui à terre. Plus loin, dans le fond, on aperçoit un autre personnage. H. 21 c., l. 17 c. 9,150 fr. — Cette petite toile était une merveille d'esprit dans la touche, de fraîcheur dans le ton, et surtout elle était d'une conservation parfaite. C'est une perle. — *Le Joueur de Vielle; le Charlatan,* vendus à la vente de la comtesse de Verrue 650 livres[1].

Wouwermans (Ph.). *Le Cerf forcé.* Ce tableau provenait de la vente de la collection de la duchesse de Berry; il avait été payé 5,000 fr.; le catalogue le décrivait en ces termes : « Riche et vaste paysage de site montueux; on voit au milieu un reste de ferme à colombier; la base est dégarnie de pierres et de briques, et descend sur le bord d'une rivière formant torrent, dont les eaux se fraient un passage à travers les rochers; des voyageurs accompagnés de dames observent les effets pittoresques et le mouvement des eaux, tandis que d'intrépides chasseurs, suivis de leurs chiens, poursuivent un cerf et sont près de l'atteindre. » H. 2 m. 8 c., l. 2 m. 67 c. 8,100 fr.

VENTES EN PROVINCE ET A L'ÉTRANGER

L'abondance des matières nous oblige également à renvoyer au prochain numéro deux comptes rendus de ventes, que nous avons reçus d'Orléans et de Dijon. Que nos aimables correspondants veuillent bien nous le pardonner. Nous y joindrons, s'il est possible, quelques détails sur une très-importante vente de dessins, faite à Londres le mois dernier.

PH. BURTY.

EXPOSITION DE TROYES

La ville de Troyes a été de tous temps une école intelligente qui a fourni à la France des architectes, des sculpteurs, des peintres et des praticiens singulièrement habiles dans les diverses industries qui se rapprochent le plus de l'art. Les églises de Troyes sont la joie des archéologues; pendant plusieurs siècles, la fabrication des vitraux y a produit des merveilles, dont il nous reste heureusement les plus précieux témoignages. Au xvi[e] siècle, de savants sculpteurs y taillent le marbre et la pierre dans un goût italico-français de la plus rare élégance; et ce mouvement ne s'est jamais ralenti, puisque Troyes est le pays de Pierre Mignard, de Girardon et de bien d'autres artistes, tel que le noble et brillant statuaire que l'école a perdu récemment, Charles Simart.

L'idée d'ouvrir une Exposition à Troyes ne pouvait donc que réussir au milieu

1. Voir le *Trésor de la Curiosité*, de M. Charles Blanc, t. I, p. 8.

d'une population qui a gardé le culte, ou du moins la curiosité des grandes choses de l'art. La commission d'organisation se trouvait d'ailleurs placée dans les conditions les meilleures, puisque Troyes, plus heureuse que bien des villes qui passent pour être de premier ordre, possède des locaux parfaitement appropriés aux exigences d'une exposition d'œuvres de peinture et de sculpture. Les tableaux, les gravures, les statues sont donc placés au Salon de Troyes de manière à satisfaire les artistes et les amateurs les plus difficiles.

Il n'est pas dans notre pensée d'examiner longuement les œuvres exposées; il nous suffira de dire que les peintres de Paris ont répondu avec empressement à l'appel qui leur a été adressé. Il y a à Troyes des Troyon, des Cabat, des Isabey, des Paul Flandrin. A côté de ces maîtres brillent des artistes plus jeunes, des réputations plus nouvelles. M. Alfred de Curzon expose deux paysages où l'intime sentiment de la nature s'allie à la grandeur des perspectives; M. Saltzmann a aussi beaucoup de style dans son *Ravin de Nepi*. Dans le genre, si bien compris aujourd'hui, du paysage familier, un peintre de Troyes, M. Pron, montre beaucoup de vérité et de couleur; M. Loncle, professeur de dessin au lycée de la ville, sent vivement la nature, et, comme un digne élève de Decamps et de Cabat, il la traduit avec tout son accent. La *Vue prise dans la Nièvre*, de M. Harpignies, est pleine de limpidité. M. Schitz, directeur de l'école municipale de dessin, étudie avec bonheur les sites les plus différents, et dans sa peinture, variée comme la nature qu'il reproduit, il se montre toujours heureux, toujours lumineux et vrai.

La peinture de fleurs est aussi très-brillamment représentée à l'Exposition de Troyes. On a remarqué les excellentes études de madame Suzanne Apoil, *les Roses* de madame Escalier, et, bien mieux encore, les délicieux bouquets de M. Ouri, qui, deux fois artiste, réussit aussi bien dans la peinture à l'huile que dans la gouache.

Parmi les peintres de genre, le succès le plus vif a été pour M. Antigna, praticien à la main exercée, réaliste avec mesure, traducteur exact des scènes de la vie familière. Dans plusieurs tableaux, imparfaits sans doute, et qui, à ce titre, ont dû être discutés, M. Ronot se révèle comme un peintre vaillant, plein de franchise, singulièrement épris du vrai, et par cela même original. Il y a dans *les Forgerons*, dans *le Dîner des Vendangeurs*, un sentiment très-vif de la lumière et de la justesse du ton. M. Pezous est, à Troyes comme à Paris, le spirituel et ingénu coloriste que vous savez, et M. Worms, qui a encore quelque chose à apprendre, sous le rapport de la délicatesse de la touche, est aussi un excellent peintre de scènes militaires.

Il serait superflu de parler des gravures : déjà exposées à Paris, elles sont pour la plupart connues de nos lecteurs; pour nous, nous avons revu avec plaisir *la Vierge de Manchester*, de M. A. François; *la Femme de Rubens*, eau-forte de M. Chaplin; le portrait d'Ary Scheffer, de M. Dien, et plusieurs autres belles estampes de MM. Gaucherel, Varin et Normand.

Les œuvres de sculpture ne sont pas en bien grand nombre. On a dû, toutefois, s'arrêter avec un vif plaisir devant le *Bacchus enfant* de M. Lescorné, un artiste qui connaît aussi bien que les plus savants, l'art de tailler le marbre, d'y trouver des lignes heureuses, d'y exprimer la chair et la vie. Au *David* de M. Ramus, figure un peu gâtée par l'emphase, et qui est un mélange d'individualité pure et de convention académique, nous avons préféré non-seulement le *Bacchus* de M. Lescorné, mais un charmant buste de femme de M. Antonin Desprey, œuvre d'une exécution délicate et sobre, d'un sentiment exquis.

Nous pourrions en dire davantage; mais le peu que nous venons d'écrire suffit pour indiquer que l'Exposition de Troyes présente un intérêt réel. Les hommes dévoués qui ont organisé cette solennité ont bien mérité de l'art. Nous leur adressons donc ici notre remercîment cordial, et nous avons hâte de laisser la parole à notre cher Directeur, qui, appelé à faire partie du jury des récompenses, a dû émettre sur l'Exposition de Troyes un jugement qui, nous l'espérons, ne sera pas trop différent du nôtre.

R. V.

Depuis que notre collaborateur a écrit ces lignes, M. le maire de Troyes nous a invité à faire partie du jury des récompenses pour la section des beaux-arts. Nous avons répondu avec d'autant plus d'empressement à cette honorable invitation, que des souvenirs littéraires et de précieuses amitiés nous rappelaient aussi dans la patrie de Mignard, de Grosley, de Girardon et de Simart.

Étranger à l'agriculture, à l'horticulture et à toutes les branches de l'industrie qui ne se rattachent point aux arts du dessin, nous avons cependant visité, avec la curiosité la plus vive et avec un intérêt inattendu, le vaste et magnifique local consacré par la ville à l'exposition des produits industriels et agricoles. Inutile de dire que dans ces produits figuraient le Sillery mousseux, le Pierry-Épernay, le Cramant sec, le Cramant œil de perdrix, la tisane, le rosé, que sais-je...? et ce vin d'Aï, si cher aux poëtes et aux chansonniers ! et d'innombrables délicatesses connues des gastronomes ! Promises au banquet où la ville devait réunir les membres du jury, ces merveilles du genre alimentaire le disputaient, il faut le dire, aux plus savantes inventions, aux plus ingénieux mécanismes. Mais, laissant les agronomes examiner les charrues nouvelles, laissant les dames admirer les métiers circulaires dont les mille aiguilles tricotent d'elles-mêmes des bas, des bonnets et des gants, nous sommes allé dans la rue Saint-Loup, visiter les grands salons ouverts aux ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie, architecture. Le jury des beaux-arts, qu'il n'était pas difficile de former dans une ville où l'on compte beaucoup de savants, d'archéologues et de fins connaisseurs, a bien voulu, sans doute par politesse pour un Parisien, nous déférer la présidence. Trois jours entiers ont à peine suffi pour juger et classer tant d'ouvrages, avec le concours d'un académicien dijonnais, des plus capables.

Au commencement, il nous est arrivé à Troyes ce qui nous arrive partout. Noyées dans le nombre des peintures mauvaises ou médiocres (ce qui est tout un), les bonnes toiles ne se distinguaient point tout d'abord, et notre première impression a été bien moins favorable que la seconde. C'est un résultat singulier : au lieu de faire un contraste propice aux belles choses, l'œuvre des maladroits fait tort aux habiles. Mais bientôt le regard se ferme devant les scandales qui l'affligeaient, et le spectateur intelligent, laissant tomber comme un store officieux sur le faux, ne voit plus que le vrai. C'est ainsi que le jury des beaux-arts a découvert peu à peu, dans les magnifiques salles du musée troyen, de charmantes sculptures, d'excellents tableaux, des gravures et des lithographies pleines de saveur. Pour ce qui est des artistes de Paris, nous n'avions rien à apprendre touchant MM. Lescorné, Antigna, de Curzon, Ouri, Ronot, Chaplin, Frère et autres, sans parler de ceux que la croix d'honneur, déjà obtenue, mettait hors de concours, tels que Troyon, Cabat, Paul Flandrin, Philippe Rousseau, Durand Brager, Mouilleron, Isabey, Caminade, Lapito, Lepoittevin ; mais nous avons éprouvé une satisfaction des plus vives à découvrir, sous des noms inconnus, des artistes qui, un jour sans doute, auront aussi une notoriété brillante. Commençant par la sculpture, le jury s'est rendu dans un salon tout rempli des admirables travaux de Simart, de ses bas-

reliefs attiques, de ses compositions pour MM. de Luynes et de Vandeuvre, où palpite parfois le sentiment moderne sous la tunique grecque. Là, malgré ce redoutable voisinage, nous avons tous remarqué, avec un plaisir imprévu, un simple buste par M. Desprey; c'est le buste d'une jeune fille aimable qui était morte quand l'artiste l'a modelée, mais dont l'âme est encore présente dans ce souvenir. Parmi les peintres, nous Parisien, nous avons salué, non pas seulement par courtoisie, les portraits fermes et austères de M. Vaudé, les solides paysages de MM. Schitz et Pron, les mares mélancoliques de M. Dusaussay, les mythologies de M. Maison, qui, malheureusement, les peint en graveur, les miniatures de M. Brunard, artiste sérieux qui s'est fait modestement imprimeur à Troyes, au lieu de se faire miniaturiste à Paris, et enfin les étonnantes peintures sur porcelaine de M. le comte de Laveaux. Ces noms appartiennent tous à la localité ou à la région; mais nous pouvons affirmer au lecteur que l'amitié n'a eu aucune part aux distinctions dont le jury les a honorés.

Avant de distribuer les récompenses dont nous donnons ici la liste, la ville de Troyes a offert aux membres du jury, dans la grande salle du vieil hôtel de ville, décorée de sculptures par Girardon, un banquet splendide dont tous les raffinements étaient fournis par les exposants eux-mêmes. Pas un vigneron ne nous a fait grâce de ses crus, pas un distillateur ne nous a épargné ses élixirs, pas un confiseur ses devises. Quelques toasts chaleureux, notamment celui que M. le préfet a porté aux membres du jury, et qui a été parfaitement répondu par le doyen des grands filateurs du pays, ont indiqué la portée de l'Exposition, et en ont prédit les bienfaits. Déjà, nous l'avions constaté nous-même, animée d'un esprit nouveau, grâce à l'initiative municipale, la vieille cité champenoise se réveille, se rajeunit et se transfigure.

CHARLES BLANC.

Sculpture. — *Médaille d'or*, M. Lescorné; *Médailles de vermeil*, MM. Janson, Desprey et Cocheret.

Peinture. — *Médailles d'or*, MM. Antigna, Amand Gautier, A. de Curzon, Ouri, Émile Vaudé; *Médailles de vermeil*, MM. Ronot, Chaplin, Frère, Worms, Dusaussay, Yan Dargent, Veyrassat, madame Apoil, MM. Schitz, Pron, Maison, Pezous, mesdames Ronner et Escalier; *Médailles d'argent*, MM. Mazenod, Brissot de Warville, Faure, Diaz fils, Monginot, Billotte, J.-P. Lays, Bompart, Harpignies, Salmon, Cornu (de Dijon), Alexandre Colin, Jeanniot, Hintz et Dumaresq; *Médailles de bronze*, MM. Loncle, Truelle, madame de Bove, MM. Renié, Héreau, Mellé, Apoil, mademoiselle Drojat, MM. Bailly, Chintreuil, Cauvin, Morel Retz.

Architecture. — *Médaille d'argent*, M. Rampant.

Dessin, pastel, lavis. — *Médaille de vermeil*, M. Lalanne; *Médaille d'argent*, M. Fournel; *Médailles de bronze*, MM. de Mesgrigny, Langlois, de Fontenay, madame Mélanie Paigné, M. Brunel-Rocque.

Miniature. — *Médaille de vermeil*, M. Brunard; *Médaille de bronze*, mademoiselle Douliot.

Gravure. — *Médailles de vermeil*, MM. François, Gaucherel, Normand; *Médailles d'argent*, MM. Varin, Geoffroy, Renault.

Lithographie. — *Médaille d'argent*, M. Sirouy; *Médaille de bronze*, M. Fichot.

Gravure sur bois. *Médaille d'argent*, M. Lackerbauer.

Peinture sur porcelaine. — *Médaille d'argent*, M. de Laveaux; *Médailles de bronze*, M. Dufau et madame de Villemereuil.

— La Société artistique des Bouches-du-Rhône ouvrira cette année sa neuvième exposition, le 1er septembre, et la prolongera jusqu'au 30 octobre. La *Gazette des Beaux-Arts*, qui a rendu compte de l'Exposition de l'année dernière, ne manquera pas à ce nouveau rendez-vous. Les longs efforts de la Société des Bouches-du-Rhône pour naturaliser à Marseille le goût des beaux-arts, méritent d'être encouragés. Aussi bien, ces efforts commencent, on le sait, à être couronnés de succès. Le nombre des acquisitions de la municipalité et des particuliers va chaque année en augmentant. Les artistes de Paris répondront à l'appel de la Société des Bouches-du-Rhône, sûrs désormais de trouver à Marseille un bon accueil, et parmi le public et parmi les amateurs.

— Sous le titre d'*Union artistique*, une société de patronage pour les artistes et d'encouragement pour les beaux-arts, a été fondée à Toulouse récemment. Nous sommes priés et nous nous empressons de faire connaître l'existence de cette Société et le noble but qu'elle se propose; ce but est le même que se propose à Paris la *Société des Arts-Unis*. Elle veut créer à Toulouse un grand courant d'art, évoquer le talent, former le public, développer chez lui le sentiment du beau, encourager les premiers essais des jeunes artistes en leur montrant la gloire des maîtres, et conserver enfin les traditions de l'art sérieux, de l'art vrai. Déjà elle a pu constater les heureux résultats obtenus par ses premiers efforts. Ses membres sont nombreux et actifs; elle en appelle à elle de nouveaux.

Aux termes de ses statuts, la société se compose de deux catégories de membres : 1° les membres fondateurs; 2° les membres sociétaires. Les membres fondateurs prennent part à la direction de l'association. Ils s'engagent pour trois ans. Leur action ou cotisation est de 20 fr. par année. Les sociétaires participent simplement aux avantages de l'association : exposition, loterie, etc. Ils ne s'engagent que pour un an, et leur cotisation est de 15 fr. Membres fondateurs et sociétaires peuvent prendre un nombre illimité d'actions. — Aucun appel de fonds ne sera fait en dehors du versement de la cotisation. — Les personnes qui désireraient faire partie de l'*Union artistique* peuvent envoyer leur adhésion à Toulouse, rue Fermat, 5, hôtel de Rességuier.

— Le sculpteur Jean Geefs vient de mourir à Bruxelles, à l'âge dans lequel un artiste progresse encore. Il était né à Anvers, et avait étudié sous son frère Guillaume. Grand prix de Rome, et honoré de plusieurs médailles à la suite des Expositions de Bruxelles, de Londres et de Paris, il avait envoyé à l'Exposition universelle de 1855 un portrait en pied du roi Léopold, statue commandée pour le palais de la Nation, et un groupe représentant le lion amoureux. Ces ouvrages lui valurent une mention honorable. Son œuvre capitale est la statue monumentale de Thierry Maertens, exécutée pour la ville d'Alost.

Erratum. Le fac-simile de la signature de Pierre Lescot, qui devait figurer dans l'article de M. Adolphe Berty, étant arrivé trop tard, n'a pu y être inséré. Nous aurons occasion de faire paraître ce fac-simile dans notre prochain numéro, à propos d'une communication qui nous est faite par M. A. de Montaiglon, touchant Pierre Lescot.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

MUSÉES DE PROVINCE

LE MUSÉE DE GRENOBLE

Ç'a été pour moi, je l'avoue, une surprise des plus agréables que de rencontrer le musée dont j'essaye de donner une description. Dans ces âpres montagnes du Dauphiné, au pied des Alpes de la Savoie, un peu en dehors du mouvement qui emporte le commerce et le loisir vers le midi, j'étais loin de m'attendre à trouver une des belles collections de la France, et certainement une des plus intéressantes à étudier pour les documents qu'elle renferme. Mon parti, d'ailleurs, était pris à l'avance, et j'étais disposé à absoudre Grenoble de l'infériorité de son musée en faveur des beautés naturelles que devaient m'offrir ses vallées de l'Isère et du Grésivaudan, ses cours du Drac et de la Romanche, ses solitudes des Sept-Lacs et de la grande Chartreuse. Mon attente a été trompée, de la façon la plus charmante pour un passant que les beautés de l'art impressionnent autant que celles de la nature.

Grenoble ne figure pas parmi les quinze villes où le décret de fructidor an VIII instituait des collections publiques. Il est cependant probable qu'il en existait une antérieurement à la promulgation de ce décret, car on voit, par l'inventaire manuscrit déposé aux archives du Louvre, que le 7 ventôse an VII, sur la décision du citoyen ministre de l'intérieur, le directeur général des musées remettait dix-sept tableaux à M. L.-J. Jay pour le musée de Grenoble. Je crois donc que la *Notice des tableaux du musée de Grenoble,* par M. Debelle[1], commet une erreur, quand elle recule jusqu'à l'an IX la fondation du musée. Quoi qu'il en soit, les soins incessants donnés par M. Jay à la collection fondée par lui, les adjonctions qu'elle reçut coup sur coup, soit par suite de la vente des propriétés nationales (et l'ancien hôtel Lesdiguières devait être une mine féconde), soit par des achats et des dons particuliers, l'avaient rendue digne de

1. Un vol. in-8°. Grenoble, Maisonville, 1856.

faire partie des six collections auxquelles le décret de l'empereur, du 15 février 1811, accordait des tableaux. Grenoble en reçut trente, au nombre desquels on comptait l'*Hemorrhoïse* de Véronèse, le *Saint Sébastien* de Pérugin, et le magnifique *Saint Ambroise* de Rubens. La ville, on le voit, n'avait pas perdu pour attendre.

La collection, d'abord installée dans les salles de l'évêché, fut ouverte au public le 31 décembre 1800. De là elle fut transférée, en 1802, dans le local qu'elle occupe aujourd'hui, et inaugurée solennellement le 14 juillet de la même année. Ce local est la partie supérieure d'une ancienne église de couvent devenue chapelle de collége. La salle offre de belles dimensions, mais les anciennes dispositions architecturales n'ont pas permis de l'éclairer par un vitrage continu. La lumière vient d'en haut, mais est dispensée d'une manière avare par des vasistas dont les embrasures sont beaucoup trop profondes. Quand le jour est clair, on n'a pas à se plaindre; mais quand il devient sombre ou qu'un orage éclate, comme cela est arrivé lors de ma première visite, l'obscurité la plus complète envahit la salle, qui ressemble alors à une basilique de Peter Neefs. Il devient impossible de discerner un seul tableau, et cette obscurité ne laisse pas que d'être fort sinistre. Dans une salle nouvellement construite, et perpendiculaire à l'ancien vaisseau, sont placées les œuvres contemporaines; de petites chambres parallèles à la galerie principale contiennent en outre les dessins et les gravures que, depuis quelque temps, collectionne, avec autant de goût que de soin, le conservateur, M. Debelle. Ce goût et ce soin sont employés en outre, et sans réserve, à l'entretien des tableaux confiés à sa garde. Sous ce rapport, je ne vois aucun musée de province qui puisse lutter avec Grenoble. Rien de ce que j'appelle l'hygiène des tableaux n'est négligé : ordre, propreté, rentoilage, restauration discrète et prudente, bon état des bordures et des cadres, toutes les conditions indispensables à la conservation sont scrupuleusement observées; l'œil est satisfait, et, dès l'entrée, la bienveillance est conquise. Ce n'est pas seulement à M. Debelle que le mérite en revient, mais encore au conseil municipal. Il connaît évidemment le prix des œuvres qu'il surveille, et, avec une libéralité que je voudrais voir imiter par tant d'administrations plus riches que celle-ci, il impose à son budget de légers sacrifices, onéreux à personne et profitables à tout le monde. J'ai, dans le cours de mes visites, eu assez à blâmer les conseils municipaux, pour que je sois heureux de manquer une fois à mes habitudes.

Écoles italiennes. — Comme la plupart des musées de France, Grenoble possède un tableau du Pérugin. C'est un *Saint Sébastien* (nº 51 du catalogue) important et fort beau. Le saint martyr est debout, de gran-

deur naturelle, vu en pied. Il est attaché à un arbre, ses mains sont liées derrière le dos; il tourne sa belle tête, non pas vers sainte Irène, qui est une sainte du martyrologe grec, mais vers sainte Agathe placée à sa gauche. Celle-ci tient d'une main l'Évangile, de l'autre les ciseaux, instrument de son supplice. La couleur est légère, blonde et dorée comme celle d'un Vénitien; et plus je vois de Pérugins, plus je me convaincs que le maître du Sanzio n'a pas tout enseigné à son élève. Raphaël lui eût pris un peu plus de son charme de coloris, que cela ne lui eût pas nui, révérence gardée. Le dessin est charmant, naïf et maniéré à la fois, comme il appartient à un élève de transition, élève de Nicolo Alunno et maître de Raphaël. Cette manière, Raphaël la reprendra, la modifiera, la transformera et en fera la science de composition de l'*École d'Athènes* et de la *Bataille de Constantin*. Le *Saint Sébastien* figure sous le numéro 52 dans le *Livret des envois d'Italie* (seconde partie). Il était placé jadis dans la sacristie du couvent des Augustins de Pérouse.

Voici certainement le tableau le plus curieux du musée; et la ville en possédât-elle que cette toile, je conseillerais encore à tout historien de l'art de se détourner pour aller la contempler. C'est un ex-voto du commencement du XVIe siècle, représentant *la Sainte Famille* (n° 27). Il a, d'après le livret, 1m,08 de hauteur sur 1m,40 de large; il est peint sur bois, et les figures sont en pied, de deux tiers de nature. La Vierge à genoux, les mains jointes, regarde l'enfant Jésus déposé à terre; à gauche, saint Joseph, assis, appuie ses deux mains sur un bâton. Derrière lui, l'entrée d'un palais, dont les trois piliers sont ornés d'arabesques; plus loin, deux bœufs couchés; dans le fond, des hommes armés de bâtons; près d'une rivière et à l'entrée d'une vallée, les rois mages, à cheval, suivis d'autres cavaliers. Dans le ciel, au milieu des nuages, quatre anges à mi-corps. Sur le devant du tableau on lit l'inscription : *Marcus Palmasanus pictor Foroliviensis faciebat a. mcccccxxx.* L'exécution est précieuse, claire et délicate, mais un peu sèche; le dessin correct, naïf et habile, sans style, mais non sans caractère ni surtout sans originalité. Ce n'est pas un chef-d'œuvre assurément, mais c'est loin d'être un gothique ordinaire, et l'on s'arrêterait devant le tableau, ne portât-il pas sa signature, qui devient un document précieux. Qu'est-ce que ce Palmasanus, ou plutôt, pour lu restituer sa terminaison italienne, ce Palmegiani, peintre de Forli, qui travaillait en 1530, et que nous ne connaissons pas plus en France que Patenier ou Jérôme Bosch?

Les renseignements sont très-sobres sur son compte. Vasari le cite en passant et le nomme Marco Parmigiano de Forli. Le scrupuleux Mariette écrit son nom Palmeggiano, et relève, d'après le Scanelli, l'erreur de

Vasari, en restituant à Palmegiani *la Cène* de la cathédrale de Forli, que celui-ci avait attribuée à Niccolo Rondinello. Siret le nomme Palmegiano, comme Mariette, et le fait vivre entre les années 1490 et 1540. Mais l'auteur qui s'étend le plus longuement sur notre artiste est l'abbé Lanzi, dans son *Histoire de la peinture en Italie.* Le personnage est assez peu connu et le passage assez intéressant pour qu'il me soit permis de le citer tout au long. Ce ne sera que justice rendue à un peintre dont, au dire de Siret, le beau talent aurait le droit d'être plus répandu :

« Dès le commencement du XVIe siècle et peu après, florissait dans la « même ville, Bartholomeo de Forli, que Malvasia cite comme élève du « Francia, et peintre un peu plus aride que ses condisciples. Je mets un « peu après le Palmegiani, que Vasari a transformé en Parmegiano, bon « artiste et presque inconnu, dont les livres sur la peinture ne désignent « que deux œuvres, bien que j'en aie vu en très-grand nombre. Il a bien « pris garde que la postérité ne l'oubliât, en mettant le plus souvent, sur « les tableaux d'autels et de chambre, son nom et sa patrie : *Marcus pictor* « *Foroliviensis*, ou bien *Marcus Palmasanus*, *P. Foroliviensis pingebat.* « Il est rare qu'il y ajoutât l'année, comme il l'a fait sur deux compositions « appartenant au prince Ercolani : 1513 sur la première, et sur la seconde « 1537. D'après ces deux tableaux, et surtout d'après ceux de Forli, on « peut constater qu'il eut deux manières. La première fut conforme à « celle des quatorzecentistes, par la position très-simple des figures, « par les ors, par l'étude de toutes les minuties, et aussi par la mono- « tonie qui en ce temps consistait presque toujours à faire avec intelli- « gence un saint Sébastien, ou quelque autre saint anachorète. Dans sa « seconde manière il mit plus d'art dans les groupes, plus de largeur « dans les contours ; il fut aussi plus grand dans les proportions, mais « quelquefois plus libre et moins varié dans les têtes. Il avait l'habitude « d'ajouter au sujet principal des détails qui ne lui appartiennent pas ; « c'est ainsi que, dans le crucifiement à Saint-Augustin de Forli, il mit « deux ou trois groupes dans des champs différents : l'un représente « saint Paul visité par saint Antoine ; l'autre saint Augustin, convaincu « par l'ange sur le mystère incompréhensible de la sainte Trinité. Dans « ces petites figures qu'il introduisait dans les tableaux ou dans leur « prédelle, il est fini et gracieux au possible : en outre, ses paysages sont « gais, ses architectures agréables. Ses madones et ses autres types de « visages sont plus beaux que ceux du Costa, moins beaux que ne sont « ceux du Francia, dont il imita le coloris, moins que ceux du Rondinello. « Ce qui fut cause que Vasari a attribué à ce peintre de Ravenne un « tableau dans le Dôme, qui certainement est du Palmegiani. »

« Ses œuvres sont en très-grand nombre dans la Romagne, et l'on en « trouve aussi dans l'État de Venise. L'abbé Facciolatti, de Padoue, a « possédé une de ses madones dont parle Bottari; le docteur Antonio « Larber en a une autre à Bassano. Le comte Louis Tadini possède un « Jésus au Calvaire dans sa galerie choisie à Crema. J'ai vu à Vicence, « dans le palais Vicentini, un Christ mort, et à ses côtés saint Nicodème « et Joseph, fort beau tableau où le mort paraît mort, où les vivants « semblent vivants. J'eus longtemps la curiosité de savoir de qui était « élève un peintre aussi considérable, jusqu'à ce que j'aie su que le « Paccioli dans la dédicace du volume dont j'ai déjà parlé, adressée à « Guidobaldo duc d'Urbin, le nomme élève chéri de Melozzo. »

Quant au tableau, je ne crois pas qu'aucun musée ni même aucune collection particulière en France puisse en montrer un second. Les galeries étrangères sont plus heureuses, et, en parcourant leurs catalogues, je trouve que Palmegiani est représenté à Florence par un *Crucifiement*; à Munich, par une *Vierge glorieuse*; à Berlin, par trois toiles; à Dresde enfin, par une *Adoration des Mages*. L'exposition de Manchester offrait deux compositions de Palmegiani : l'une, *le Baptême de Jésus*, signée et datée de 1534, appartient à M. Nichols; l'autre, *Judith*, signée mais non datée, est la propriété du Prince Albert. Enfin, le musée Brera à Milan en expose trois dont un : *la Nativité* (n° 103), par ses dimensions, par la disposition des figures et des accessoires, rappelle exactement *la Sainte Famille* de Grenoble. Les piliers de gauche sont ornées des mêmes arabesques; la seule différence que j'y voie est celle-ci : il y a quatre anges dans le tableau de Grenoble, il n'y en a que trois dans celui de Milan. En outre, celui de Milan est en hauteur; c'est le contraire pour celui de Grenoble. Il a été gravé au trait par Luigi Bridi dans le deuxième volume de *la Pinacoteca del Palazzo reale de Milan*[1]. Évidemment aucune des deux compositions n'est une copie. Ce sont deux répliques du même tableau, avec des changements que pouvait seul se permettre l'artiste original. La signature, la touche, le soin et le fini précieux de certaines parties de *la Sainte Famille*, tout prouve que Grenoble possède bien un tableau de Palmegiani.

Il est fâcheux que le rédacteur du livret n'ait pas remonté dans la généalogie de cette toile plus haut que l'acquisition qui en fut faite aux héritiers Debon en 1845. Je m'imagine qu'en cherchant bien, on eût constaté qu'il vient de Forli ou des environs, et qu'il fut transporté en France, vers 1798, par quelque munitionnaire avisé, après la campagne

1. Milan. Imprimerie royale. 1833. 3 vol. in-4°.

d'Italie et le traité de Tolentino. Mais quelle que soit son origine, de pareilles trouvailles dédommagent de bien des ennuis et de bien des fatigues.

On a enregistré à juste titre *l'Adoration des Bergers* (n° 26) sous la dénomination d'école de Palme le vieux. Je crois même qu'en la désignant comme une copie on eût été plus près de la vérité. J'en dirai autant de *la Sainte Famille et Sainte Catherine* (n° 4), attribuée à l'élève de Palme, Bonifazio. L'original de ce tableau est placé dans une des salles de l'ancienne Académie de Venise. Mais ignorât-on ce détail, l'examen de cette couleur lourde et sans rayonnement, l'inspection de cette touche hésitante et timorée, qui révèle les précautions d'un copiste, ne permettraient pas de prendre ce tableau pour un original. *La Sainte Famille* du musée du Louvre (n° 83) est une réplique du tableau de Venise avec des changements.

Mais voici de quoi faire oublier bien des copies. *La Composition mystique* de Pordenone (n° 23) est une des gloires du musée. Moins curieux sans doute et moins rare que les Palmegiani, ce tableau, comme mérite, l'emporte sur le premier de toute la hauteur qui sépare un chef-d'œuvre d'une œuvre de talent. En voici la description d'après le livret : « La Vierge, vue de face, est assise sur un trône dont le dossier est orné d'une étoffe rouge orange ; elle tourne la tête à gauche et regarde saint Jean-Baptiste agenouillé ; derrière celui-ci est un pèlerin tenant un livre et un bâton. L'enfant Jésus, assis sur les genoux de sa mère, bénit un personnage prosterné et vêtu de noir ; à la droite de celui-ci est un vieillard à tête chauve, ayant les épaules et les bras nus, une longue barbe blanche, et tenant un livre. »

Ce magnifique ex-voto, d'un artiste dont le Louvre ne possède rien, peut supporter la comparaison avec les plus beaux monuments de la peinture vénitienne. Rendre le sentiment de vie, le caractère poétique et fier qui animent les têtes de saint Jean et du donateur vêtu d'une robe noire, est impossible. Tous les personnages rayonnent de cette couleur chaude et dorée, et offrent ces beaux tons d'ambre et de topaze dont le charme est tel pour moi, je l'avoue, qu'il me ferait excuser les plus graves défauts. Le ciel, ce poétique ciel bleu turquoise où les peintres vénitiens font courir de si beaux nuages roses, m'a paru refait, ce qui donne aux personnages des contours durs qu'ils n'auraient pas sans cela. Enfin, le tableau porte tout au long, sous l'escabeau de la Vierge, la signature du peintre : M. DXXXII. B. LYCINII. OPVS.

Qu'est-ce que Pordenone? A défaut de renseignements, que ne pouvait contenir le catalogue du Louvre sur un artiste dont le Musée ne possède pas d'œuvre, j'ai dû m'en référer aux catalogues des musées



L. Gaucherel

LA SAINTE FAMILLE

D'APRÈS PALMEZIANI.

MUSÉE DE GRENOBLE.

Gazette des Beaux-Arts

Impʳ. de Bréhant

étrangers. Mais ici la question s'embrouille singulièrement, et, bien que Florence expose deux tableaux du Pordenone, Vienne un, Berlin deux, Dresde deux, Saint-Pétersbourg trois, les livrets de ces musées gardent sur l'artiste une réserve qui complique l'embarras. Ils l'appellent, les uns Bernardino Licino, les autres Antonio Regillo, les autres Licino Corticelli, mais cependant s'accordent tous sur ce point que Licino da Pordenone était son surnom, et qu'il mourut à Ferrare en 1540. En présence de tant d'hésitations, j'étais tout disposé à scinder en deux ou en trois cette personnalité, et à voir sous le symbole du Pordenone au moins deux générations d'artistes, lorsque le conservateur des dessins du Louvre, M. Reiset, a fait cesser mes hésitations en mettant à ma disposition les renseignements qu'il a réunis sur le Pordenone, avec cette délicatesse et cette sûreté de recherches qui donnent à ses suppositions la valeur d'une certitude. Grâce à son obligeance, je sais enfin à quoi m'en tenir sur le Pordenone, j'ai pu retrouver son véritable nom, et reconnaître que Licino, Corticelli, Regillo, Pordenone, étaient une seule et même individualité. Voici, dans leur intégrité, les renseignements que M. Reiset veut bien m'autoriser à publier : « Giovanni Antonio Sachiense, dit *Il Pordenone*, peintre, né à Pordenone dans le Frioul, en 1483, mort à Ferrare en 1540. Cet artiste reçut ou prit successivement des noms différents. Des pièces authentiques prouvent que celui de *Sachiense* était réellement le sien. On l'appelle quelquefois *Corticelli*, surnom qui avait été porté par son père. Nous trouvons dans l'ouvrage de Maniago (*Storia delle belle arti Friulane*) un acte indiquant que ses enfants prirent et conservèrent celui de Regillo. Enfin des contemporains, parmi lesquels nous comptons Vasari, l'appellent *Licino*. Mais son surnom de *Pordenone* fut celui qu'il porta le plus souvent, et c'est ainsi qu'il signa plusieurs de ses ouvrages. On croit qu'il fit ses premières études d'après les ouvrages de Pellegrino da San Daniello, d'Udine, et qu'il se rendit, étant encore fort jeune, à Venise, où il travailla dans l'atelier de Giorgione. »

On voit toutefois, par la signature du tableau de Grenoble et par celle d'un tableau de Dresde, signé également Licinii, que ce n'est pas sans raison que Vasari le nomme Licino : Antonio Sachi paraît avoir regardé ce nom comme le sien.

Ce tableau vient de la collection Debon, achetée par la ville en 1845. Il me semble que ce M. Debon, possesseur de deux œuvres comme le Palmegiano et le Pordenone, devait être un amateur d'un goût fin et éclairé; et l'on aimerait avoir sur lui et sur son cabinet des détails plus précis et plus circonstanciés que ceux de la notice.

On a le droit d'être difficile avec Paul Véronèse, et je puis dire en toute

sécurité que si *Jésus-Christ guérissant la femme hémorrhoïse* (n° 7) est un bon spécimen pour un musée de province, il faudrait cependant bien se garder de le considérer comme une toile remarquable dans l'œuvre du maître. Par la dimension même relativement restreinte du cadre, et par la façon dont le sujet est compris, le premier mérite de Véronèse, la facilité à disposer des groupes nombreux, fait défaut; et malheureusement la couleur est loin d'être à la hauteur de ce que l'on peut attendre de lui. Il faut le reconnaître, Cagliari n'est un grand peintre, un des génies les plus remarquables de l'art, que lorsqu'il a des pans de muraille entiers à couvrir. C'est le premier, le plus habile décorateur qui fut jamais. Habitué à se jouer dans des espaces considérables, il est tout simple qu'il fût gêné dans des limites plus circonscrites, et qu'il n'y trouvât pas aussi facilement l'usage de ses dons merveilleux. Sans sortir de France, les petits tableaux du musée du Louvre, ceux qui se trouvent disséminés en assez grand nombre dans les musées de province, démontrent clairement cette vérité, quand on les compare aux *Noces de Cana*, à *la Cananéenne*, au *Plafond de la chambre du conseil*. Véronèse était ce que l'on appelle de nos jours un peintre décorateur, et ce n'est pas impunément qu'il sortait de sa spécialité. Ce tableau, donné par l'empereur Napoléon en 1811, figurait jadis à Versailles dans le *Cabinet du Roi*. Lépicié en donne la description dans son catalogue.

Ce que je viens de dire de Véronèse peut s'appliquer à Tintoret. Ceux qui ont eu la bonne fortune de voir les grandes machines décoratives de Robusti trouvent un bien maigre régal dans ses tableaux de chevalet et dans ses portraits, ou du moins dans ceux, fort nombreux, que l'on met sous son nom. Pour un bon, et alors ils sont magnifiques, il s'en rencontre vingt médiocres, et, j'ai regret de le dire, le *Portrait du doge Gritti* (n° 40) est au nombre de ces derniers.

Puisque nous sommes dans l'école vénitienne, nous l'épuiserons pour dire quelques mots de la *Vue de Venise* (n° 10) de Canaletti. Avec Jean-Baptiste Tiepolo, c'est le dernier des grands peintres vénitiens. La vieille reine de l'Adriatique est vue de l'endroit où le grand canal débouche dans la mer. On reconnaît au fond la douane de mer et l'église de Santa-Maria della Salute. Un ciel orageux et bas se réfléchit dans les eaux du premier plan et donne son effet à la composition. C'est un très-beau et très-important tableau, enlevé d'une main aussi sûre et aussi précise que les meilleurs du Louvre, d'une couleur aussi juste et d'un effet supérieur à la *Vue du Grand Canal*, de Paris. Comme effet, je doute que Canaletti ait jamais fait mieux. Quant au tableau de *la Place Saint-Marc* (n° 11), envoyé en 1811 par l'Empereur, c'est un assez bon tableau de quelque élève de

Canaletti, Bernardo Belloto ou Francesco Battaglioni; mais ce n'est ni un Canaletti, ni même un Guardi, dont la touche est parfaitement reconnaissable et n'a aucun rapport avec celle de la *Vue de la Place Saint-Marc*.

Je crois qu'il serait prudent de douter de l'authenticité de *la Sainte Famille* (n° 52), attribuée à Vasari par le livret d'après la note d'envoi de 1811. Si c'est un Vasari, il a subi des restaurations, des vernissages, des dévernissages qui permettent bien difficilement de reconnaître un original. Toutefois, il est certain qu'on retrouve dans ce tableau la préoccupation et le souvenir d'un grand style, et l'attribution à Vasari, si elle me paraît douteuse, est du moins justifiable. Que ne peut-on en dire autant de toutes les attributions!

C'est une fort belle et fort bonne copie que la *Sainte Cécile distribuant du pain aux pauvres* (n° 53), d'après la fresque du Dominiquin de l'église Saint-Louis-des-Français à Rome. Elle est l'œuvre d'un artiste français qui devint depuis directeur de l'Académie de France à Rome. Il l'a signée : *Par Louis de Lagrenée*, 1753. Lagrenée fut l'années uivante, à son retour de France, nommé membre de l'Académie de peinture.

Quand j'aurai signalé un *Paysage* (n° 25) de Lucatelli, agréable d'effet, mais d'une exécution molle, et par trop noir dans les premiers plans; et deux jolis tableaux de Panini, *Ruines d'architecture* (n°s 28 et 29), dont le premier est signé : I. P. Panini, 1740, je n'aurai, je crois, plus rien à dire sur les œuvres italiennes du musée de Grenoble.

Par un hasard très-rare dans les collections de province, ce musée possède un tableau de l'école espagnole bien authentique. C'est un *Saint Barthélemy* (n° 55) de Ribera, magnifique échantillon de la belle manière de ce maître. Il est haut de 1^m^16 et large de 1^m^78. Les figures sont en pied, de grandeur naturelle. Saint Barthélemi est vu de profil, assis sur un tertre, au pied d'un arbre, les yeux levés au ciel. Les bras sont liés, l'un au tronc, l'autre à une branche. Une jambe est retenue au moyen d'une corde par un des bourreaux qui se préparent à l'écorcher vif. A la droite du saint et dans le fond, un soldat tenant une lance; plus loin, trois hommes, dont deux ont la tête recouverte d'un capuchon. Fond de ciel. Il est fâcheux que le livret (il dit le tableau acquis par la ville en 1828) n'ait pas songé à ajouter à ce renseignement le nom de l'avant-dernier possesseur. Peut-être par lui eût-on pu reconstituer la généalogie du tableau. Dans ces délicates matières il n'y a pas de petit document.

Cte L. CLÉMENT DE RIS.

(La fin prochainement.)

ÉCOLE ALLEMANDE

ALBERT DÜRER

SA VIE ET SES ŒUVRES

IV

SON ŒUVRE GRAVÉ



C'est surtout à ses estampes qu'Albert Dürer doit sa renommée. Ces feuilles légères, recherchées des artistes et des amateurs de tous pays, portaient au loin le témoignage de son génie et le faisaient connaître de ceux mêmes qui ne pouvaient l'admirer dans ses peintures.

Les gravures de cet artiste ne sont point rarissimes, mais difficiles cependant à trouver belles d'épreuve. Ses compositions, gravées sur un cuivre plus consistant que celui des pièces de Schöngauer ou des maîtres italiens primitifs, ont pu résister à des tirages plus nombreux, et de tous les grands peintres graveurs de cette époque, Albert Dürer est celui dont on

1. Que nos lecteurs nous permettent de rectifier trois erreurs typographiques qui changent le sens de nos phrases dans notre article précédent. Page 26, ligne 11, au lieu de : Moricus, lisez : Noricus.— Page 27, ligne 26, au lieu de : personnages, lisez : personnage. — Page 29, ligne 9, au lieu de : (datée : Florence, 1509), lisez : tableau conservé à Florence et daté de 1509.

peut faire le plus facilement l'œuvre complet, si l'on en excepte *la Sainte Véronique* et *le Petit Saint Jérôme*, qu'on ne peut point espérer trouver. Il existe peu d'états dans les estampes d'Albert Dürer, et ceux que nous connaissons sont le plus souvent le résultat du travail d'une main étrangère, désireuse de rétablir les parties dévorées par l'oxydation des planches. Les premières épreuves sont généralement tirées sur un fort beau papier marqué d'une tête de bœuf, d'une couronne surmontée d'une pointe rattachée au diadème par deux arcs, ou encore de deux tours unies par un mur; mais ces observations ne sont pas toujours applicables, car toutes les premières épreuves n'ont point été imprimées sur ces papiers, ou sur des portions de feuille portant traces de ces marques.

N'ayant point à dresser un catalogue propre à faciliter les recherches des amateurs, puisque celui de Bartsch existe, nous suivrons le talent d'Albert Dürer pas à pas; nous nous efforcerons de faire comprendre les progrès, les transformations successives de son génie, et pour cela nous adopterons l'ordre chronologique, en essayant de donner une date aux pièces qui n'en ont point.

Nous indiquerons aussi toutes les remarques curieuses que nous avons pu faire sur chacune des estampes de cet œuvre, en ayant le soin de faire connaître les copies intéressantes et non décrites, les emprunts faits par des artistes estimés, en négligeant toutefois ceux qui n'ajoutent rien à la gloire du peintre de Nuremberg.

Nous diviserons l'œuvre d'Albert Dürer en deux classes : la première comprendra les gravures en cuivre, au nombre de quatre-vingt-treize, et sera suivie de deux chapitres consacrés, l'un aux estampes que nous regardons comme douteuses, l'autre à celles qui ont été à tort cataloguées par Bartsch; la deuxième contiendra l'analyse de ses dix pièces exécutées à l'eau-forte et à la pointe sèche.

Mais avant de commencer l'examen de chacune de ces gravures, nous indiquerons aux amateurs les portraits de cet homme illustre, qui sont dignes de figurer en tête de son œuvre.

Le plus ancien connu est celui qu'il fit de lui-même, en 1484, alors qu'il n'avait que treize ans. Ce dessin curieux, dont nous avons parlé précédemment, n'a jamais été reproduit, et si nous le mentionnons ici, c'est que nous espérons qu'un jour il sera popularisé par le burin ou par la photographie. Plus tard, en 1498, il se peignit sur un panneau conservé à Florence, et dont il y a une répétition à Madrid. Ce portrait, connu par les gravures de Hollar et d'Édelinck, est le plus intéressant que nous possédions d'Albert Dürer. Il s'est représenté à mi-corps, et,

par cela même, il nous a permis de juger la recherche qu'il mettait dans ses vêtements et les soins qu'il donnait à sa parure, pour faire valoir la beauté de sa personne, dont, au dire de Camerarius, il était très-fier. En l'année 1500, il fit son portrait une troisième fois. Cette peinture, gravée, dans ces derniers temps, par Forster, est conservée à la Pinacothèque de Munich. Deux estampes nous font encore connaître les traits d'Albert Dürer à cette époque de sa vie; l'une a été exécutée, en 1550, par Melchior Lorch, qui paraît s'être servi d'un document original; l'autre a été taillée dans le cuivre par Kilian, d'après la copie d'un tableau de Dürer, faite par Jean Rotenhamer. Pendant son voyage en Flandre, le grand maître allemand se lia d'amitié avec Thomas Vincidor de Bologne. Ce peintre fit son portrait en 1520, avec l'intention de l'emporter à Rome. Cette toile était fort estimée d'Ortelius, amateur célèbre, qui en fit faire un dessin pour le mettre au commencement de son superbe œuvre d'Albert Dürer[1], et au-dessous il écrivit cette note : « Alberti Dureri Norici effigies excepta ex eâ quam ad vivum delineab. Thomas Vincidor quem de Bolonia cognominam. Autuerpiæ anno CIƆ.IƆ.XX. » Cette peinture perdue depuis lors, comme toutes les autres productions de cet artiste, n'est plus connue que par la mauvaise gravure qu'en fit André Stock.

Enfin, la dernière effigie que nous ayons du grand maître de Nuremberg est celle qu'il traça sur le bois en 1527, l'année qui précéda sa mort.

A la suite des portraits d'Albert Dürer, les amateurs pourront mettre ses armes parlantes dessinées par lui-même sur le bois, ou bien celles que Le Blon a exécutées au burin.

Nous placerons encore en dehors de son œuvre, et comme pour lui servir d'introduction, une pièce qu'il laissa inachevée, et à laquelle nous n'osons assigner aucune date; elle est curieuse par cela même qu'elle nous fait connaître comment procédait le peintre de Nuremberg dans l'exécution de ses gravures.

Cette estampe qui n'est, à vrai dire, que le décalque d'un dessin, nous paraît être incontestablement du maître. Elle rappelle, en effet, l'exécution des parties laissées au trait, dans les épreuves des gravures possédées par la collection du prince Albert à Vienne, et qui représentent Adam et Ève, et l'Effet de la jalousie.

1. Cet œuvre, que Mariette considérait comme étant le premier par la qualité des épreuves, toutes également belles, passa, à la mort d'Abraham Ortelius, en 1598, entre les mains de son héritier, Jacques Collius. Mariette le père l'acquit en 173., à la vente du bourguemestre Six. Puis il orna la collection du comte de Fries, de chez qui il entra, en 1824, dans la collection du baron Verstolk de Soelen, à la mort duquel il fut divisé.

Dans cette estampe, Jésus-Christ est figuré expirant sur la croix, au pied de laquelle est Madeleine. Les saintes femmes qui accompagnèrent le Christ sur le Golgotha se tiennent à gauche; saint Jean et un soldat porteur de l'éponge imbibée de vinaigre, sont à droite, où l'indication des figures n'a même point été entièrement terminée. Dans le fond, on aperçoit la ville de Jérusalem avec des clochers gothiques, et dans le ciel des anges qui pleurent la mort du fils de Dieu. Haut., 317 millim.; larg., 224.

GRAVURES AU BURIN

PIÈCES GRAVÉES ANTÉRIEUREMENT A L'ANNÉE 1496

Dans les premiers temps Albert Dürer imite le travail de Schöngauer, en cherchant toutefois plus que ce peintre à dissimuler le trait par lequel il exprime les contours de ses personnages. Il marque les ombres par des tailles qui viennent s'élargir sur les lumières, avec lesquelles elles se fondent par le moyen de petits traits légèrement courbés. Comme le beau Martin également, il place aux premiers plans des gazons émaillés de fleurs, et rend les terrains par de grandes tailles ondoyantes qui en suivent les mouvements. Il couvre rarement ces mêmes terrains de contre-tailles qu'il trace toujours auprès des personnages, pour qu'ils s'en détachent plus aisément. Les arbres sont peu modelés et ont des formes moins réelles, moins étudiées que celles qu'ils auront par la suite. Ils sont dessinés par des traits simples et courbés, qui en s'adaptant les uns au-dessus des autres, figurent des branches chargées de feuilles. Les arbres des lointains sont indiqués par une ligne convexe, légèrement ondulée pour les contours, et par de petits traits courts et horizontaux qui forment une ombre au centre. Des tailles en spirales rendent les broussailles des premiers plans. Le travail de cette époque est rude et peu soigné; la main n'a pas encore acquis toute son habileté pour creuser le cuivre avec netteté et précision. Quant au monogramme, il diffère essentiellement de celui des derniers temps; l'A, très-resserré dans le haut, s'élargit extrêmement par le bas, et présente toujours des jambages simples.

1. Le Violent. Bartsch, 92. *Les premières épreuves* ne laissent voir qu'un trait échappé près du tronc d'arbre à gauche; les dernières en ont un second au même endroit, qui coupe obliquement le voile de la femme.

Cette pièce, sans marque, est reconnue par tous les iconophiles comme étant la première estampe gravée par Albert Dürer. Tout en la laissant à ce maître, duquel elle est certainement digne et qu'elle rappelle en effet, nous ferons remarquer que l'indication et le modelé de la figure de la femme sont dans le style et le travail de Martin Zagel.

2. La Sainte Famille au Papillon. B. 44. Copies par Israël de Mecken, qui l'a signée au-dessous du trait carré, par le Maître à la sauterelle et par Marc-Antoine.

Les belles épreuves de cette estampe se reconnaissent aux traits légers et nombreux qui coupent, en tous sens, le fond. Elles doivent être fort recherchées, parce que dans les épreuves postérieures, le modelé du visage de la Vierge a disparu, et avec lui une partie du charme de la physionomie si gracieuse de la Mère de Dieu.

Nous possédons dans notre collection un dessin fort précieux de Martin Schöngauer, dont on pourrait croire qu'Albert Dürer a eu connaissance, tellement l'arrangement des deux compositions se ressemble. Si la Vierge et l'enfant Jésus, exécutés d'une plume trop large, plaisent moins que dans l'estampe d'Albert Dürer, le saint Joseph endormi est, par contre, de beaucoup supérieur à celui du peintre de Nuremberg.

La figure de Dieu le Père, après avoir été empruntée à l'estampe de Schöngauer décrite par Bartsch sous le n° 8, fut à son tour copiée par Benedetto Montagna dans sa gravure de *la Vierge entourée d'Anges*, n° 5 du catalogue de Bartsch.

Cette pièce aurait été gravée, suivant nous, vers 1494, lors d'un premier voyage d'Albert Dürer à Venise. La barque, ainsi que nous l'avons déjà dit à la page 195 du tome VI, a la structure des gondoles vénitiennes, et en outre est conduite suivant la manière usitée seulement des bateliers de cette ville. La forme de la lettre D du monogramme diffère essentiellement de celle adoptée dans toutes les autres pièces; aussi croyons-nous que cette estampe est la première sur laquelle Albert Dürer ait apposé son monogramme.

3. Les offres d'amour. B. 93. 1er *état*. Avant la retouche faite par une main inhabile. Les belles épreuves de cet état se reconnaissent aux montagnes du fond, dont la silhouette s'est altérée par l'effet du tirage, et offre dans les dernières épreuves quelques solutions de continuité.

2e *état*. Les contours des personnages ont été recreusés. Les montagnes du lointain ont entièrement disparu, et des taches d'oxydation se remarquent sur le fond, à droite, ainsi que sur la figure de l'homme.

Heller, qui a possédé la planche de la copie donnée par quelques amateurs à Marc-Antoine, ne veut point y reconnaître la main de ce graveur. Nous n'avons jamais eu l'occasion de voir cette copie.

Ce sujet est quelquefois désigné sous le titre de *Juda et Thamar*, ou sous celui de *Berthold Tucher et Anna Pfinzing*.

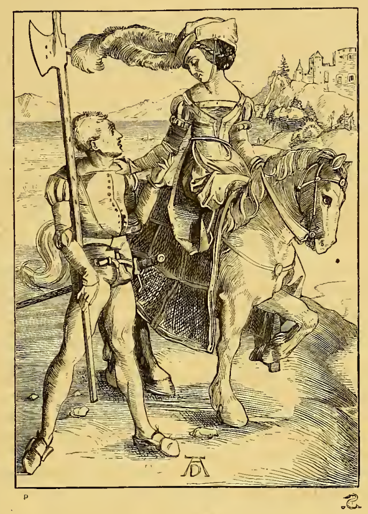
4. L'Assemblée des gens de guerre. B. 88. Copies par Tellman de Wesel : T. M. W., par le maître au monogramme portant le n° 2,493, Ire P. de Brulliot, et par Prestel, en contre-partie, avec l'année 1515. Les Allemands désignent généralement ce sujet sous le titre de *la Bande de Brigands;* ils croient qu'Albert Dürer s'y est représenté arrêté par des routiers. Hüsgen et Heller y voient Guillaume Tell échappé de la barque de Gessler, et racontant son aventure à ses amis. Cette histoire, d'ailleurs, avait préoccupé l'artiste dans sa jeunesse. Dans le cabinet du comte de Praün, à Nuremberg, se trouvait un dessin, exécuté en 1489, qui représentait la conjuration du Rutli.

5. Saint Jérôme en pénitence. B. 61. *Les toutes premières épreuves* sont avant un trait échappé sur les montagnes, qui s'élèvent dans le fond, à droite.

6. L'Enfant prodigue. B. 28. Il existe de ce morceau une superbe copie anonyme, exécutée en contre-partie par un maître italien. Maestro Giorgio a fait de ce sujet un motif de décoration pour un plat à reflets métalliques rouge feu et irisés. Ce plat, d'un

diamètre de 28 centimètres, et daté de l'année 1525, fut vendu, à la vente Rattier (1859), 4,200 fr., et à la vente Norsy (1860), 3,880 fr.

7. Le Seigneur et la Dame. B. 94. Copie par Marc Antoine, qui l'a traduite en contre-partie avec le monogramme d'Albert Dürer. Elle a encore été copiée en sens inverse par un Italien, qui n'y a mis aucun monogramme.



LA DAME A CHEVAL

8. La petite Fortune. B. 78. *Les dernières épreuves* se reconnaissent à une grande éraillure courbe, au-dessus du chardon un peu à droite, qu'on n'aperçoit point dans celles d'un tirage ancien. Copie en contre-partie par Prestel. Nicoletto de Modène, dans une pièce non décrite représentant soit Cérès, soit la Vestale Tucia portant, comme preuve de sa virginité, un crible plein d'eau, reproduisit cette figure d'Albert Dürer, avec quelques changements nécessités par le sujet et par le désir de dissimuler son emprunt.

9. La Dame a cheval. B. 82. *Premier état :* Avant la retouche sur les montagnes du fond et sur l'épaule de la femme.

Deuxième état : Il se reconnaît surtout en ce que le contour de la montagne la plus rapprochée de l'épaule droite de la dame est exprimé dans toute sa longueur par un double trait, tandis que dans le premier état une seule ligne en indique la forme.

Ce morceau a été copié en contre-partie par Marc Antoine et par les maîtres aux monogrammes: S. AX. H., et n° 3,032, Ire P. de Brulliot. Wierx en a fait aussi une fort belle copie reconnaissable, en ce que le trait vertical de la lettre D du monogramme, au lieu d'être simple, comme dans l'original, est double. Les épreuves du deuxième état sont avec l'adresse de Visscher.

10. Le petit Courrier. B. 80. Nicoletto de Modène, dans une pièce non décrite qui représente un cavalier poursuivant un lièvre, emprunta à l'estampe d'Albert Dürer le cheval. Giovanni Battista del Porto, dans sa gravure des *Sauvages,* n° 13 de notre catalogue (t. IV de la *Gazette),* et Marc-Antoine dans sa *Didon,* n° 187 de Bartsch, copièrent le groupe d'arbres qui s'élève à droite. Le Musée britannique possède un superbe dessin à la plume, qui rappelle beaucoup cette composition et dont il est peut-être la première pensée.

11. L'Hôtesse et le Cuisinier. B. 84. Copie faite par un anonyme. Elle se reconnaît de l'estampe originale en ce que tous les membres des lettres du monogramme sont simples, tandis que dans l'original la lettre A présente des jambages doubles. Cette pièce a encore été copiée en contre-partie par Wenceslas d'Olmütz, Prestel, le maître au monogramme Pm 1577, et avec beaucoup d'esprit et de liberté par un artiste qui l'a signée d'un J.

Quelques iconophiles pensent que cette pièce représente George Pencz et sa femme; d'autres y reconnaissent Mahomet et sa compagne Kadichah, parce que ce prophète aimait à porter une colombe sur son épaule.

12. Le Paysan et sa Femme. B. 83. Copies par le maître au monogramme IB, 1523, et par Prestel.

13. Les trois Paysans. B. 86. Cette pièce a été gravée, dans le sens de l'original, par Wierx et le maître au monogramme portant le n° 1,021, Ire P. de Brulliot. Elle a été aussi reproduite en contre-partie par David Hopfer et par les maîtres aux monogrammes : n°s 3,032, 2,971, Ire P., 2,552, IIe P. de Brulliot. Cette dernière marque passe auprès de quelques personnes pour être celle de Michel Wohlgemuth. Mais sa présence sur cette pièce, et le travail maigre, sec et mesquin des estampes ainsi signées, trahissent la main du contrefacteur. Nous croyons donc cette marque de l'invention de Prestel, qui en imagina tant d'autres pour induire en erreur les amateurs.

14. Vierge aux cheveux liés avec une bandelette. B. 30.

1496.

La taille d'Albert Dürer, tout en commençant à s'assouplir, conserve encore des traces de sa première rudesse, qui bientôt va entièrement disparaître. On peut, dans les pièces de cette époque, observer l'emploi d'un procédé nouveau pour rendre les demi-teintes; nous voulons parler de l'usage du point. Le monogramme, en s'élargissant par le haut, prend une forme plus parfaite. Il n'est point encore renfermé dans une tablette, mais se trouve parfois exprimé sur une feuille de papier.

15. Le Pourceau monstrueux. B. 95. Le joli paysage du fond, copié par le maître à l'oiseau, dans son *Saint Georges* et son *Enlèvement d'Europe*, nos 1 et 4 de notre monographie (t. IV de la *Gazette*), représente l'entrée du bourg de Landsée, près de Nuremberg, « dans laquelle naquit, en 1496, un porc monstrueux, ayant une seule « tête, quatre oreilles, deux corps et huit pieds, dont six lui servaient à se tenir debout, « et les deux autres sortant de l'échine se dressaient en l'air, semblables à des cornes « de bouc; il avait deux langues. » Cette description exacte de la pièce d'Albert Dürer a été extraite par M. Hüsgen d'une chronique manuscrite de Nuremberg. Elle est précieuse, parce qu'elle nous donne la date de la gravure.

16. Saint Chrysostome. Copie par Jules Campagnola.

Cette estampe, à laquelle Bartsch a donné improprement le titre de *Sainte Geneviève*, représente la pénitence de saint Chrysostome. Au moyen âge, ce saint passait pour avoir commis de nombreux crimes. Une légende le peint comme ayant assassiné la fille d'un roi après l'avoir violée. Saint Chrysostome, l'âme tourmentée par les remords, se retira dans le désert où il vivait comme les bêtes, marchant sur ses mains et ses genoux et n'osant plus regarder le ciel. La jeune princesse, rappelée à la vie par la toute-puissance divine, vécut de nombreuses années au milieu des rochers, élevant son enfant et s'entretenant avec les anges, jusqu'à ce qu'un nouveau miracle la rendît à sa famille.

1497.

17. Le Groupe des quatre Femmes nues. B. 75. Un amateur fort érudit nous a assuré connaître de cette pièce un premier état. Dans les épreuves d'un tirage récent, les jambes des femmes, suivant lui, auraient été retravaillées dans leur contour.

18. Saint Sébastien attaché a une colonne. B. 56. Copie en contre-partie par le maître au monogramme : n° 2,493, Ire P. de Brulliot.

19. L'Oriental et sa femme. B. 85. Copies en contre-partie par Prestel et Abraham de Bruyn. Cette dernière est citée dans le manuscrit de Hüsgen. La planche de cette pièce existe encore.

20. Saint Sébastien attaché a un arbre. B. 55. Copies italiennes par un anonyme qui n'y a mis aucun monogramme et par Benedetto Montagna, dont les initiales B. M. ont remplacé celles d'Albert Dürer.

21. L'effet de la Jalousie. B. 73. Il existe de cette pièce, dans la collection du duc Albert de Saxe, à Vienne, une épreuve d'essai dans laquelle le groupe d'arbres et la femme vêtue sont seuls terminés; l'homme debout, la femme couchée près du satyre et le paysage ne sont qu'à moitié finis; tout le reste n'est exprimé qu'au trait.

Cette pièce a été gravée d'une manière remarquable par le maître au monogramme (inconnu à Brulliot) : H. C. liés ensemble. Cette copie est de beaucoup supérieure à celle de Wenceslas d'Olmütz, dont le monogramme, donné par quelques iconophiles à Wohlgemuth, a fait attribuer cette composition à ce dernier artiste. La comparaison des deux pièces dit assez quel est le véritable copiste, pour que nous n'ayons pas à discuter longuement afin de rendre à Albert Dürer ce qui lui est dû.

22. Némésis, ou la Justice. B. 79. Il est probable que cette pièce, gravée avec un soin extrême, l'une des plus parfaites d'Albert Dürer comme précision d'outil, est celle qu'il désigne dans son journal sous le titre de *Némésis*, et qu'il aimait à offrir aux grands personnages dont il voulait gagner la bienveillance. Elle est fort rare.

23. Sainte Anne et la Sainte Vierge. B. 29. Rare.

24. L'Enlèvement d'Amymone. B. 71. Cette pièce a été copiée par George Pencz, qui a mis son monogramme dans la tablette. Les anciens maîtres aux monogrammes I. H. V. E. et n° 2,493 de la Ire partie de Brulliot, ainsi que Zoan Andrea, ont reproduit en contre-partie cette estampe. Giovanni Battista del Porto, en gravant son *Europe*, n° 4 de son œuvre, décrit par nous dans la *Gazette*, s'est rappelé le paysage de cette pièce à laquelle il emprunta même le navire du lointain et les herbes du premier plan. A sa *Vénus*, n° 10, copiée également d'après l'estampe de *l'Oisiveté*, du peintre de Nuremberg, Giovanni donna la coiffure de l'Amymone.

25. L'Oisiveté. B. 76. Cette pièce a été copiée en contre-partie par Marc-Antoine, qui y a mis sa tablette, et par Antoine de Bresse. Cette dernière copie, marquée des initiales JO. AN. P. R. I. X., est fort rare. Vénus et l'Amour ont été également copiés par Giovanni Battista del Porto. Mais la tête de la déesse ayant déplu à cet artiste, il y substitua celle de l'Amymone (t. IV de la *Gazette*).

26. La Vierge au Singe. B. 42. *Premier état :* Avant deux traits échappés, l'un sur le nez du singe, l'autre presque vertical sur le dos du même animal. Les belles épreuves du premier état se reconnaissent à la richesse du noir sur le nez du singe, qui, par suite du tirage, est devenu blanc.

Julo Campagnola, dans son estampe représentant *Ganymède emporté par l'aigle de Jupiter*, emprunta à Albert Dürer le paysage de sa *Vierge au Singe*.

La planche de cette gravure existe encore à Paris; l'on en tire des épreuves entièrement dépouillées.

1503.

La taille d'Albert Dürer a perdu toute rudesse; elle s'ouvre moins sur les lumières. Le travail est plus fin, plus serré et très-sec. Les terrains sont plus travaillés, couverts de nombreuses contre-tailles, fortifiées encore de points. La tablette apparaît pour la première fois sur la pièce capitale faite en cette année : *les Armoiries à la tête de mort*. Presque toutes ses estampes porteront désormais une date. Le monogramme a acquis toute sa perfection.

27. La Vierge allaitant l'enfant Jésus. B. 34. M. Guichardot nous assure avoir vu de cette pièce une épreuve, probablement unique, qui était avant la tablette.

Copie en contre-partie par Prestel, qui a imité la tablette de Marc-Antoine. Nous connaissons aussi de cette estampe une belle copie faite librement par un anonyme, qui y a ajouté dans le fond un paysage montagneux, et sur le premier plan deux lièvres et un chien barbet semblable à celui qu'on retrouve souvent dans les estampes en bois d'Albert Dürer. Cette copie a deux états; le premier avant l'adresse de Pet. Ouerrat.

28. Apollon et Diane. B. 68. Cette pièce a été gravée en contre-partie par le maître au monogramme : P O, et par Prestel, qui y a mis la tablette blanche de Marc-Antoine.

Aldegrever a fait, du buste de Diane seulement, une charmante copie qui n'a point été décrite. Elle porte son monogramme au haut de la gauche. Haut. 40 mill., larg. 34 mill.

29. Saint George a pied. B. 53. Nicolas Alaert en fit une copie beaucoup plus petite et en contre-partie pour servir, suivant toute probabilité, à l'ornementation d'une gaîne; Bartsch l'a décrite dans l'œuvre de ce graveur au n° 16. Mariette, ainsi que nous, croit cette pièce gravée en 1503. La finesse du burin, la facture des terrains indiquent suffisamment qu'elle a été faite en la même année que *la Vierge donnant le sein*. B. 34. Les petits îlots qui parsèment la mer semblent indiquer la connaissance des lagunes de Venise. A ce sujet, l'on peut se reporter à ce que nous avons dit précédemment, t. VI, p. 195 de la *Gazette des Beaux-Arts*.

30. L'Homme de douleur aux bras étendus. B. 20. Copies par Jean Wierx et par Benedetto Montagna, dont les initiales B. M. se voient dans le bas. Ce dernier artiste a ajouté un paysage à la composition d'Albert Dürer.

31. Les Armoiries au Coq. B. 100. Pièce merveilleuse par l'agencement des lambrequins du cimier et par l'exécution du coq, auquel l'estampe doit son nom.

32. L'Enseigne. B. 87. Les armes gravées sur le drapeau sont celles des ducs de Bourgogne.

33. Les Armoiries a la Tête de Mort. B. 101. L'une des pièces les plus superbes de l'œuvre d'Albert Dürer et que Mariette estimait fort.

1504.

34. La Nativité. B. 2. Il en existe une copie, dans le même sens, marquée des lettres V. C. liées avec le millésime 1557. Cette pièce a encore été copiée en contre-partie par Jérôme Hopfer, Tellman de Wesel, Paulo Gottichio, avec l'adresse de Petro Zimmerman, 1607, et par Balthazar Zenichen, qui y a mis les initiales B. I. Benedetto Montagna a également reproduit cette estampe en remplaçant la marque d'Albert Dürer par la sienne B. M. Cette pièce, gravée avec une finesse merveilleuse, est une des plus jolies gravées par Albert Dürer; aussi l'avons-nous fait reproduire pour les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Le Cabinet des Estampes de Paris en possède une épreuve qui n'a point de rivale. Le plus haut prix atteint par cette pièce est celui de 520 fr. à la vente Férol, 1859.

35. Adam et Ève. B. 1. La collection du duc Albert de Saxe Teschen, à Vienne, conserve, de cette pièce, deux épreuves d'essai. Dans la première, le paysage et la jambe droite d'Adam sont seuls terminés; le haut du corps du premier homme et la figure d'Ève ne sont exprimés qu'au trait. La tablette est entièrement blanche. Dans la seconde, les jambes de la figure d'Adam sont achevées, et il ne reste plus que le haut de son corps qui soit à l'état d'esquisse. Cette dernière épreuve provient de la vente du cabinet Durand, faite à Paris en 1821, à laquelle elle fut acquise pour la somme de 1500 fr. Il existe aussi, dans ce même cabinet, un beau dessin qui est l'étude d'Ève.

Le plus haut prix atteint par cette pièce est 1505 fr., à la vente de Férol en 1859.

Copie dans le même sens par *Johannes Van*..... Zani attribue cette copie à *Jean Van Adam,* artiste inconnu; Heller à *Jean Van Goosen;* Schorn croit y reconnaître le travail du maître I. H. V. E. Ces attributions diverses ne reposent sur aucun document. Cette copie, moins fidèle que celle de Wierx, est assez rare. Autre copie faite dans le même sens et fort rare; elle porte l'adresse de *Allard, exc. Privil.* Le chat a été remplacé par une tête de mort. Cette pièce a encore été reproduite en sens inverse par

Tellman de Wesel et par Marc-Antoine, qui a gravé sur la tablette les mots suivants : *Albert Dürer Noricus faciebat, 1504.* Quelques auteurs attribuent cette copie à Martin Rota. Lepel signale une autre répétition en contre-partie, par Augustin Vénitien. Ainsi que Bartsch et Heller, nous n'avons jamais eu l'occasion de la voir.

Augustin Vénitien, probablement à ses débuts dans l'art de graver, crut devoir faire, de cette estampe, une étude toute particulière. Dans une même pièce, à l'entrée d'une forêt, entre les arbres de laquelle on aperçoit, dans le fond à droite, un palais copié d'après Jules Campagnola, l'artiste a représenté le cerf et les deux chiens du *Saint Hubert*, avec le chat, le lapin et le bœuf de l'*Adam et Ève*. Cette pièce fort rare qui a deux états : le premier avec le nom d'*Augustin de Musi*, écrit en haut; le deuxième avec le nom effacé.

Jean Duvet, dans son *Mariage d'Adam et d'Ève,* a pris à Albert Dürer sa figure du premier homme; c'est le seul emprunt que cet artiste ait fait, à notre connaissance, au peintre de Nuremberg.

Albert Dürer a souvent traité ce sujet; dans un dessin de l'année 1510, gravé par Bartsch, il a donné au serpent une tête de femme couronnée, qui trahit l'influence de l'Italie. A Madrid, on admire cette même composition traitée avec un grand talent sur deux panneaux; on connaît, de ces peintures, une répétition au musée de Mayence.

1505

36. La Famille du Satyre. B. 69. Alaert Claas a fait de cette pièce une copie marquée de son monogramme.

37. Le grand Cheval. B. 97. Copie par un anonyme, elle se distingue aux deux points qui, dans l'original, accompagnent le millésime 1505, et qu'on ne trouve point dans la copie. Cette pièce a encore été reproduite en contre-partie par Wierx, 1564, et par Jean-Antoine de Bresse qui en a modifié le fond, retranché le guerrier et mis son monogramme : Io. An. B. avec l'année 1505. On connaît, de cette dernière copie, des épreuves avant le monogramme.

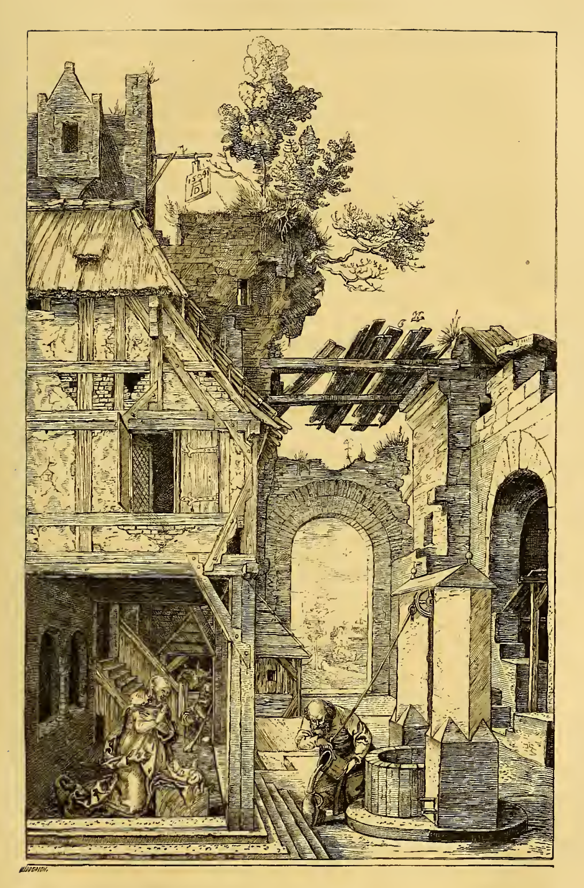
38. Le petit Cheval. B. 96. Copie par Jérôme Wierx. Cette pièce a encore été reproduite en contre-partie par le maître I. H. V. E., qui a substitué le paysage du *Saint-Hubert* à l'arcade de l'original; par Benedetto Montagna avec ses initiales au bas de la gauche; et suivant Lepel, par Jean-Antoine de Bresse.

Henri Lautensack, dans son Traité des proportions des figures humaines et chevalines, imprimé à Francfort en 1564, prit pour type le petit cheval d'Albert Dürer.

Le vase enflammé qui brûle sur un mur ruiné, le casque en forme de papillon métallisé, et les talonnières, semblent indiquer que l'intention d'Albert Dürer a été de représenter Persée venant tuer Méduse qui habitait près des portes de l'enfer.

39. Les trois Génies. B. 66. Cette charmante estampe a été encore copiée en contre-partie par deux anonymes, qui ont daté leurs pièces des années 1515 et 1512. Nous connaissons aussi une jolie copie en contre-partie par un maître italien au monogramme S. S. qui a gravé d'après Schöngauer.

Thomas Anshelme, de Bade, imprimeur à Haguenau, emprunta à Albert Dürer cette composition pour en faire sa devise; l'écusson porte pour initiales les lettres T. A. B. liées ensemble.



LA NATIVITÉ

40. La Sorcière, B. 67. Copie en contre-partie par Benedetto Montagna qui a mis ses initiales B. M. dans le bas à gauche.

L'un des enfants de cette pièce a été reproduit, par le maître au monogramme C. E., sur une planche contenant trois gaînes datées de l'année 1516. Cette copie est curieuse en ce qu'elle nous donne l'époque approximative à laquelle Albert Dürer grava cette estampe. La manière dont sont traités les terrains nous la fait classer avec *les trois Génies* en 1505.

De l'année 1506, qui correspond à son voyage à Venise, on ne connaît point de gravure, mais un seul tableau qui est probablement celui qu'il fit pour l'église Saint-Bartholomé : une Vierge couronnée par des anges. De l'année 1507 il n'y a qu'une estampe qui appartient à la Passion, dont nous parlerons à l'année 1512, pendant laquelle furent exécutées la plupart des pièces de cette suite.

1508.

41. La Vierge a la couronne d'étoiles. B. 31. *Premier état* (au Cabinet des estampes de Paris) avant que les petits rayons de la gloire n'aient été achevés.

Deuxième état : Les petits rayons de la gloire qui, dans le premier état, s'arrêtaient à la hauteur des pieds de l'enfant Jésus, ont été continué à droite, jusqu'au rayonnement du nimbe de Notre-Seigneur, et à droite jusqu'à la chevelure de la Vierge.

Copies par Wierx, qui l'a datée de 1565, et par Willem de Haen.

42. Saint Georges a cheval. B. 54. Meyssen a fait de cette pièce une copie beaucoup plus grande, dans laquelle il a changé le casque du saint en un chapeau à plumes. Il a donné pour titre à sa planche celui de *Portrait de Sickingen.*

La coutume autrichienne d'attacher, lorsqu'une armée part en campagne, une branche de chêne au casque des fantassins, à la tête des chevaux, remonte loin, ainsi que cette estampe le prouve.

43. Jésus-Christ expirant sur la croix. B. 24. Copie en sens inverse par Wierx.

De cette année datent encore deux des pièces de la Passion dont nous parlerons plus loin. Deux autres estampes de cette suite furent gravées en 1509 et 1510.

1510.

44. Saint Hubert. B. 57. Le Louvre possède une fort belle étude de paysage, coloriée à la gouache sur papier préparé, qui est le site reproduit par Albert Dürer dans cette célèbre estampe.

Albert Dürer fit très-probablement pour l'empereur Maximilien cette planche importante dans laquelle il représenta ce prince, passionné pour la chasse, sous les traits de saint Hubert. Il est facile de reconnaître, en effet, ce monarque à son nez fort grand et busqué. Ces présomptions se changent presque en une certitude, lorsqu'on sait que cette planche figurait dans le cabinet formé à Prague par l'empereur Rodolphe II, qui passe pour l'avoir fait dorer. Peu après la mort de ce prince en 1612, l'on transporta à Vienne les objets les plus précieux de cette collection, et en 1782, l'on vendit ceux qui étaient restés à Prague, jugés moins importants. C'est ainsi que la planche arriva de

main en main en celles de M. Joseph Redtendarher de Kirchdorf qui la possédait en 1826.

Cette estampe est la plus importante de l'œuvre; Vasari, qui l'estimait fort, louait surtout le beau dessin des chiens. Les belles épreuves en sont extrêmement rares. Elle se vendit à la vente du cabinet Poggi en 1836, au prix de 841 fr.

1511

Pendant les années 1509, 1510 et 1511, Albert Dürer produisit peu de gravures, son temps ayant été probablement presque entièrement employé à faire son estampe du *Saint Hubert* que nous croyons de cette époque. Il exécuta aussi, en ces années, un grand nombre de dessins sur bois, parmi lesquels nous signalerons sa grande et sa petite *Passion*, ainsi que sa *Vie de la Vierge*.

Désormais, Albert Dürer se servira plus habituellement que par le passé du pointillé pour rendre les demi-teintes, adoucir les ombres plus fortes, et figurer les fabriques et les arbres des lointains. Il est maître de son burin, qu'il conduira, dorénavant, en toute liberté. Son travail a perdu toute rudesse, et n'a plus la sécheresse des estampes de 1503. Ses tailles sont nettes, brillantes, souples et variées à l'infini, pour exprimer le poli des armures, les nœuds des bois, la fourrure soyeuse des animaux, et la vie des chairs.

45. La Vierge a la Poire. B. 41. Copie en contre-partie, faite avec soin par un graveur italien très-habile qui a laissé paraître sa personnalité dans les têtes charmantes de grâce. Dans le cartouche du haut se trouve la date 1513, au lieu de celle de 1511.

Hans Sebald Beham s'est inspiré de la figure de la Vierge, qu'il a peu modifiée, dans son estampe décrite par Bartsch, sous le n° 18.

46-61. La Passion de Jésus-Christ. B. 3-18. Cette suite a été copiée par le maître au monogramme, n° 2207 Ie. P. de Brulliot, accompagné de l'année 1597. Quelques personnes attribuent cette marque à Mathias Greuter. Ces estampes ont été encore reproduites par D. G. Stempelius en 1580, et en bois par Virgile Solis.

Antoine de Worms, s'inspirant de ces gravures d'Albert Dürer, fit une Passion qui peut être considérée comme originale. Elle se trouve dans un livre allemand intitulé : *Die XVI Tagreysen*, c'est-à-dire les *Seize journées*. Il existe encore, de cette suite, des copies italiennes, dites *Copies à la tablette blanche*, parce qu'elles ne renferment ni nom ni millésime. Elles sont, mais à tort, attribuées à Marc-Antoine.

Marcus Kartarus reproduisit le n° 16 de Bartsch; Aldegrever emprunta, mais en la modifiant beaucoup, la composition d'Albert Dürer décrite dans le peintre graveur sous le n° 13; et enfin Nicolas Alaert, voulant représenter un homme de douleur assis, prit, dans la première pièce de cette suite, la tête et le torse du Christ.

A la vente Norsy, Paris 1860, figuraient deux superbes émaux de Limoges, hauts de 23 centimètres sur 19 de largeur. Ces belles plaques, décrites par M. de Laborde dans son ouvrage sur les émaux, page 145, étaient à peinture coloriée et à paillons, rehaus-

sées d'or et d'émaux transparents, imitant des pierreries. Elles portaient la signature de Johan P. E. Nicault. L'une qui représentait la flagellation du Christ, B. 8, fut vendue 3,420 francs; l'autre qui offrait le couronnement d'épines, B. n° 9, atteignit le prix de 2,610 francs.

Mariette déclare cette suite l'un des plus beaux ouvrages d'Albert Dürer. Ce peintre semble l'avoir beaucoup affectionnée. Il l'offrait aux grands seigneurs dont il attendait quelques grâces. Elle fut commencée en 1507 et finie seulement en 1512.

62. La face de Jésus-Christ. B. 25. Copies en sens inverse par Wierx et par le maître au monogramme F. A. D. 1625. *Fecit Cracoviæ ætatis suæ* 66.

63. La Vierge assise, embrassant l'enfant Jésus. B. 35.

64. La grande Fortune. B. 77. *Les très-belles épreuves* se reconnaissent aux barbes dont est chargé le trait échappé, qui, partant du pont, tombe verticalement sur les eaux. On les reconnaît encore aux points qui se trouvent au-dessus des nuages, dans le haut, à gauche. Ces points ne se voient plus dans les épreuves des derniers tirages. Cette estampe a été copiée en contre-partie par les maîtres aux monogrammes: N.D.A., S.G.A., et par Wenceslas Hollar. Cette dernière copie se trouve citée dans le manuscrit de Hüsgen. Aldegrever, se parant des plumes du paon, comme maintes autres fois, prit à Albert Dürer cette figure pour représenter le génie de la mort, décrit par Bartsch sous le n° 134. Dans cette même pièce, il emprunta encore à Albert Dürer le ciel de *la Mélancolie*, la tête de mort du *Saint Jérôme*. Dans sa *Fortune* (n° 143 de Bartsch), Aldegrever s'inspira aussi de la composition d'Albert Dürer, en prenant à cet artiste sa pensée, sans reproduire toutefois ses figures.

Cette estampe fut vendue, à la vente Debois (1843), 350 fr.

1514.

65. La Vierge aux Cheveux courts, liés avec une bandelette. B. 33. Copie à l'eau-forte, qui serait, suivant Mariette, de Hollar. Aldegrever, dans sa *Vierge*, décrite par Bartsch sous le n° 53, semble s'être inspiré de celle d'Albert Dürer. Cette pièce a encore été copiée en contre-partie par Wierx.

66. Le Branle. B. 90. Copie par Jérôme Hopfer, qui n'a reproduit ni le monogramme d'Albert Dürer, ni le millésime. Cette pièce a encore été gravée en contre-partie par Prestel, et par le maître au monogramme PM liés, 1577, et P. J. V. D., 1577.

67. Le Joueur de Cornemuse. B. 91. De cette pièce, l'une des plus finies et des meilleures au goût de Mariette, l'on connaît des copies par Wierx et par les maîtres aux monogrammes : I. H. V. E., BG liées ensemble, 1589, et Z B. Æ I. I Z., 1579.

68. La Vierge assise au pied d'une muraille. B. 40. Copie en contre-partie, par Wierx.

69. Saint Jérôme dans sa cellule. B. 60. Albert Dürer s'est souvent plu à représenter cet anachorète. Théodore de Bry a gravé, d'après une de ses compositions, une charmante petite estampe non décrite jusqu'à présent, qui représente ce saint occupé à écrire dans une salle curieuse par son architecture et les meubles qu'elle renferme. La pièce d'Albert Dürer, l'une des plus remarquables de l'œuvre, mais seulement par le maniement de l'outil, atteignit, à la vente de Férol (1859), 610 fr.

70. Le Cheval de la Mort. B. 98. Copies fort belles par Wierx, 1564, et par le maître au monogramme : nº 2,480, Iʳᵉ P. de Brulliot, 1559.

Quelques iconophiles ont cru voir dans cette estampe le portrait de Sickingen, motivant leur opinion par la présence de la lettre S sur la tablette. Cette lettre n'est, suivant toute probabilité, que l'abréviation du mot *sculpebat*, car le visage du guerrier ne rappelle aucunement les médailles qui nous ont conservé les traits du terrible guerroyeur, si redouté des princes allemands. Un précieux dessin, dont se servit Albert Dürer pour faire son estampe, prouve d'ailleurs avec évidence que ce chevalier n'est point Sickingen. Fait en 1498, quand ce héros était encore fort jeune, il représente un homme déjà âgé, monté sur un cheval au repos; ce dessin paraît avoir été fait d'après nature, et dans le haut on lit une inscription allemande de la main d'Albert Dürer, qui constate que telle était l'armure en usage à cette époque en Allemagne. Il n'y a donc nul doute que le graveur a seulement voulu symboliser, en cette pièce, ces chevaliers qui, l'âme tranquille, allaient droit devant eux sans crainte de la mort.

Cette estampe est incontestablement l'une des mieux gravées de l'œuvre, et la plus belle et la plus poétique composition de Dürer, avec *la Mélancolie*. Elle fut vendue à la vente Van den Zande, en 1855, 500 fr., et la même épreuve, à la vente de Férol, en 1859, atteignit le prix de 760 fr.

71. La Mélancolie. B. 74. Le catalogue de la vente Verstolk de Soelen, Amsterdam, 1851, mentionne, sans aucun détail, une épreuve avant différents travaux à la gauche de l'estampe.

Albert Dürer est le premier qui, dans l'art, ait osé exprimer le type de la science arrivée au doute, à l'incertitude, au découragement. Cette pièce merveilleuse est, avec *le Chevalier de la Mort*, de celles qu'on ne peut oublier, quand on les a vues une seule fois.

De toutes les estampes capitales d'Albert Dürer, elle est celle qu'on trouve le plus facilement belle; aussi croyons-nous qu'en vente publique elle n'a jamais dépassé le prix de 300 fr. atteint à la vente de Férol, 1859.

Pendant l'année 1515, Albert Dürer ne grava que deux eaux-fortes. Il mit sur bois ses dessins pour le globe céleste, qu'il fit avec l'aide de Conrad Heinvogel, pour Jean Stabius, qui le dédia au cardinal Mathieu, coadjuteur de l'évêché de Salzbourg. Il exécuta encore l'arc triomphal de l'empereur Maximilien Iᵉʳ, qui ne fut achevé d'être gravé qu'après la mort de ce prince, ainsi que les ornements du superbe livre de prières de cet empereur, possédé actuellement par la Bibliothèque de Munich, et dont nous avons parlé à la page 29 de ce volume.

72. La Vierge a la Couronne d'étoiles et au Sceptre. B. 32. Copies gravées librement par le maître au monogramme D, et par Wierx, suivant toute probabilité.

Aldegrever, séduit par la beauté de cette Vierge, s'en est inspiré dans deux de ses compositions décrites par Bartsch sous les nᵒˢ 50 et 51. Il ne s'est point seulement servi de cette Vierge d'Albert Dürer, mais encore de celle qui est connue sous le titre de *la Vierge à la couronne d'étoiles;* et, en modifiant ces deux estampes l'une par l'autre, il en a fait des gravures qui paraissent être des originaux.

1518

73. La Vierge couronnée par deux Anges. B. 39. Dans les dernières épreuves, les tailles légères qui dessinent, au-dessus de la barrière, à gauche, les montagnes du lointain offrent des solutions de continuité, et même ont fini par disparaître complétement.

Copies en contre-partie par J. Binck, Ouerrat, Mathias Greuter, 1596, et Wierx. Il en existe encore une fort belle répétition anonyme facile à reconnaître de l'original en ce que le monogramme y est gravé, incliné à droite.

74. Saint Jérôme. B. 62. L'auréole lumineuse qui couvre entièrement le fond de ses rayons nous a fait rapprocher cette pièce de la précédente. Sa rareté extrême, son travail et sa composition nous portent à croire que la planche a été niellée pour servir, suivant la coutume de cette époque, de médaille religieuse, que les seigneurs attachaient aux bords relevés de leurs chapeaux.

Cette pièce extrêmement rare, que Mariette n'a pas connue, se trouvait à la vente Verstolk de Soelen, Amsterdam, 1851. Elle y fut vendue 68 florins.

75. Crucifix. B. 23 *a*. Copie allemande, dans le même sens que l'original.

Cette copie est d'une telle beauté, que pour bien des amateurs très-experts, elle passe pour être la pièce originale. Elle peut se reconnaître au trait transversal de la lettre N, écrite à rebours, qui, tout en dépassant la ligne horizontale de la tablette, ne touche cependant pas au trait vertical du côté gauche de la lettre N.

b. Copie encore extrêmement fidèle. Le trait transversal de la lettre N s'étend jusqu'à la ligne horizontale de la tablette, et rejoint régulièrement le trait vertical du côté gauche de la lettre N.

c. Copie moins exacte que les précédentes, mais encore trompeuse. Le trait arrondi qui encadre la composition, irrégulier dans l'original et les deux premières copies, est parfaitement régulier dans celle-ci.

Cette pièce a encore été reproduite en sens inverse par Wolfgang Stuber, qui y a mis son monogramme composé des lettres W S liées ensemble.

La planche de cette estampe, connue sous le nom du *Pommeau d'épée de Maximilien Ier*, aurait été, suivant Will[1], dans le cabinet de l'archiduc Ferdinand, au château d'Ambras, près Innspruck, cabinet qui fut depuis transporté à Vienne. Mariette rapporte également avoir vu un œuvre réuni en Allemagne dans lequel se trouvait cette pièce. Au-dessus on y lisait en fort mauvais français la note suivante : « *Ce crucifix* « *est ainsy imprimé, où saint Jean est au côté droit, on doit entendre qu'il n'a pas* « *été contrefichere. Quand on l'a gravé la première fois, on l'a gravé en pur or, pour* « *mettre dans le trésor de l'empereur Maximilien, premier de ce nom, et je l'ay veu* « *au trésor à Inspruck, l'an 1556. Signé : Daniel Specklé*[2]. »

Ce témoignage, qui vient confirmer celui de Will, nous force à admettre que vraiment cette pièce rare existait au château d'Ambras, bien qu'aucun inventaire ne l'ait mentionnée et qu'elle ne figure point dans le catalogue si détaillé de cette collection, dressé par Aloys Primisser en 1819.

Quelques iconophiles appellent aussi cette pièce : *Plaque du chapeau de l'empereur Maximilien Ier*. Cette dénomination nous paraît plus exacte que celle qui en fait

1. *Amusements numismatiques*, t. IV, p. 406.

2. Daniel Specklé ou Specklin était architecte de la ville de Strasbourg, où il est mort en 1559. Il a écrit une chronique qui se conserve manuscrite dans les archives de Strasbourg. Elle est citée par Schœpflin dans son *Vindiciæ typographicæ*, imprimé en 1760.

un ornement du pommeau d'épée de Maximilien Ier, dont on ne l'aurait pas détachée ; dans ce cas, elle aurait certainement été décrite dans les inventaires comme en faisant partie. Nous donnons à la fin de cet article une reproduction de ce morceau célèbre.

1519.

76. La Vierge donnant le sein a l'enfant Jésus. B. 36. Aldegrever s'est inspiré de cette pièce pour faire une de ses Vierges, décrite par Bartsch sous le n° 56.

77. Le Paysan au marché. B. 89. Copies par les Maîtres I. B., 1523, et G. R. Æ. 12 1560.

78. Saint Antoine. B. 58. Cette pièce a été copiée par Donaver en 1539, et par un artiste français, Noël Garnier. Elle a également été reproduite par un graveur, qui l'a signée Joannes Louis Avemonensis.

79. Albert de Mayence, vu de face. B. 102. Heller dit que cette gravure sert de frontispice à un livre allemand aussi rare que précieux et ayant pour titre : *Vorisszeichn und Zeigung des Hochlobwürdigen Heiligthums der Stiftskirchen der Heiligen Sanct Moritz und Marien Madgalenen zu Halle ;* vol. in-4° imprimé à Halle, en Saxe, l'an 1520, et orné de 234 gravures sur bois. Suivant cet iconophile, les premières et les plus belles épreuves seraient celles ayant au verso le titre allemand cité ci-dessus et imprimé en grandes lettres gothiques. Nous n'avons jamais eu l'occasion de voir ce livre avec le portrait; nous n'avons également jamais rencontré d'épreuves avec un texte imprimé au verso, mais il nous semble qu'il en a dû être fait un tirage avant le texte allemand.

Copie par un anonyme qui l'a gravée pour l'ouvrage : *Pagus Neletici et Nudzici (Description du cercle de la Saab de l'archevêché de Magdebourg)*, ouvrage de Job.-Christophe de Dreyhaupt; Halle, 1755 ; in-fol. Cette copie n'a point d'inscription sur le fond.

Cranach a aussi reproduit cette estampe.

Par une erreur typographique, Bartsch a indiqué cette pièce comme ayant été gravée en 1509.

1520.

80. La Vierge couronnée par un ange. B. 37. Copies par J. Binck, 1526, et par un anonyme qui l'a fort bien gravée en contre-partie, 1619.

81. La Vierge avec l'enfant Jésus emmaillotté. B. 38. Copies en contre-partie par Wierx, et de dimensions beaucoup moindres par J. Binck.

Mariette loue fort cette pièce pour le dessin et l'ajustement des draperies. Il l'estime l'une des plus finies et des mieux entendues d'Albert Dürer.

1521.

82. Saint Christophe. B. 52. Copie de Prestel avec la marque de Marc-Antoine.

Aldegrever, s'inspirant de cette pièce et de la précédente, fit en 1527 une composition décrite par Bartsch sous le n° 61.

83. Saint Christophe a la tête retournée. B. 51. Copie fort trompeuse faite par un anonyme; elle se reconnaît en ce que la main droite de l'enfant Jésus ne touche point, ainsi que dans l'original, au bâton de saint Christophe.

Autre copie en contre-partie, par Prestel, avec la marque imitée de Marc-Antoine, afin de tromper les amateurs peu exercés.

1523.

84. Albert de Mayence, vu de profil. B. 103. Mariette dit avoir possédé de cette pièce deux états. Suivant cet iconophile, les épreuves du premier état se reconnaîtraient au fond, qui est moins noir, et aux tailles mal reprises tout le long du profil de la tête, qui ne sont pas du même ton que le reste du fond.

Les dernières épreuves se distinguent à un trait vertical échappé sur la joue. Sur le fond, à droite, près du collet et sur le capuchon, sont des taches d'oxydation.

Copie en contre-partie par Prestel, qui l'a signée du monogramme N. M. surmonté des lettres C. F. enlacées.

Ami sincère des arts, Albert de Mayence aimait à répéter ce verset des saintes Écritures : « Dilexi decorem domus Dei, » et il le mettait en pratique. Il se plaisait dans la société des artistes et des savants; Albert Dürer traça deux fois son portrait sur le cuivre, et le dessina à la mine d'argent sur une feuille conservée au musée du Louvre[1]. Il devint le champion de la papauté en Allemagne, et Léon X lui fit don d'une épée consacrée, comme défenseur du saint-siége. Cette épée ne fut reçue qu'après l'année 1519; aussi ne figure-t-elle que dans les armoiries du second portrait de ce prélat, où elle fut introduite en pal.

Albert Dürer grava encore, cette année, deux apôtres dont nous parlerons à la date de 1526.

1524.

85. Willibald Pirckheimer. B. 106. Heller dit que la planche a été retouchée. Nous en avons vu des épreuves extrêmement faibles qui ne portaient aucune trace de travaux nouveaux.

De cette pièce il a été fait une admirable copie pour orner les œuvres de ce savant helléniste, éditées à Francfort en 1610. On en connaît aussi une fort belle copie avec l'adresse de Paul de la Houue.

86. Frédéric, électeur de Saxe. B. 104.

1526.

87-91. Les Cinq Apôtres. B. 46-50. Un Italien, que nous croyons être Augustin Vénitien, fit du *Saint Paul* une copie libre dans laquelle il représenta, à droite, de gros rochers, et dessina à l'horizon la mer.

Albert Dürer grava cette suite en 1514, 1523, 1526. Satisfait de sa figure de saint Philippe, il la reproduisit sous le nom de *Saint Paul* dans son tableau de la galerie de Munich. Il lui donna dans sa peinture un caractère plus grand encore, en allongeant la barbe et en supprimant les cheveux traités avec trop de soin peut-être dans la gravure.

Mariette regardait cette suite comme l'une des plus belles choses de l'œuvre d'Albert Dürer. Les figures de saint Barthélemi et de saint Philippe sont, en effet, du style le plus élevé, et peuvent se comparer aux créations les plus remarquables des grands maîtres du XVIe siècle.

Ces cinq pièces furent vendues à la vente de Férol, 1859, 240 fr. Elles étaient d'une beauté extraordinaire.

92. Mélanchthon. B. 105. *Les premières épreuves* sont avant une ligne échappée

1. Ce dessin a été évidemment fait d'après nature; Albert Dürer le suivit scrupuleusement dans sa gravure. Il ne fit qu'y ajouter un bonnet sur la tête de l'archevêque, travailler davantage les vêtements et graver un fond avec les armes.

et pointillée qui part des cheveux et coupe verticalement le front. Cette pièce fut vendue à la vente de Férol, 1859, 360 fr.

Ce réformateur a aussi été gravé par Cranach et par Aldegrever, qui a été copié par René Boivin.

93. Érasme. B. 107. Copies dans le sens de l'original par Hondius, qui n'a reproduit que le buste, et en contre-partie par Théodore de Bry.

Albert Dürer avait commencé le portrait d'Érasme en 1520, pendant son voyage dans les Pays-Bas. L'exaltation des querelles religieuses les brouilla, et le portrait resta inachevé pendant plusieurs années[1]. Ce ne fut que sur l'insistance de Pirckheimer, auquel le philosophe écrivait souvent à ce sujet, en 1524 et 1525, qu'Albert Dürer consentit à l'achever. Mais, exécuté de souvenir, ce portrait ne satisfit point entièrement Érasme, qui, dans une de ses lettres, en parle en ces termes : « Nous ne sommes plus « ce que nous avons été il y a cinq ans ; aussi la gravure ne s'accorde-t-elle plus tout « à fait avec les traits de ma figure. »

PIÈCES DOUTEUSES

Jugement de Paris. B. 65. Le maître au monogramme S a fait de cette pièce une copie de forme carrée, ornée, suivant sa coutume, dans la partie supérieure des rinceaux.

Cette estampe rarissime peut être reléguée parmi les planches douteuses. Nous n'avons jamais eu l'occasion d'en voir qu'une seule épreuve, plus grande que celle décrite par Bartsch, et qui n'était point évidemment due au burin d'Albert Dürer. Mais que l'épreuve vue par nous soit ou non la même que celle mentionnée par le conservateur de la collection de Vienne, nous ne pensons point qu'Albert Dürer puisse être l'auteur de l'original ; car nous ne pouvons nous persuader que cet artiste ait pu dessiner ainsi Pâris et Mercure. La déesse qui occupe le milieu est copiée sur *la Grande Fortune* de cet artiste.

Le Grand Courrier. B. 81. Cette gravure rarissime rappelle, suivant Bartsch qui paraît douter de son attribution, le style du Violent, pièce qui forme déjà une exception dans l'œuvre du maître. Nous croyons donc que cette estampe possédée seulement par le cabinet de Vienne a été donnée à Albert Dürer, par suite du désir qu'on avait de posséder une gravure de cet artiste qui fût unique.

PIÈCES FAUSSEMENT ATTRIBUÉES A ALBERT DURER

La Trinité. B. 27. Cette pièce a été classée par Bartsch dans l'œuvre d'Albert Dürer, bien que cet iconophile ne la considérât que comme une copie d'une gravure sur bois (B. 122), également reproduite au burin par Martin Rota. Elle n'a point d'autre mérite que sa rareté.

La Vierge a la porte. B. 45. Le cabinet de l'archiduc Charles, à Vienne, possède trois états de cette planche.

Premier état : Avant le ciel.

Deuxième état : Avant une bordure distante de la gravure de quelques millimètres.

Troisième état : Avec une bordure assez large qui encadre la composition.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. VI, p. 210.

Cette pièce fort rare et superbe n'a point été gravée par Albert Dürer, de l'aveu même de Bartsch qui l'a cependant classée dans l'œuvre de ce maître. Le maniement de l'outil semble dénoter un burin italien, et nous ne serions pas éloigné de la donner à Marc-Antoine, qui l'aurait exécutée d'après un dessin évidemment d'Albert Dürer. Le paysage est le même que celui dessiné dans une pièce en bois de la suite de la vie de la Vierge, représentant Notre-Seigneur prenant congé de sa mère. B. 92.

Joachim Patenier. B. 108. Le portrait de ce peintre, dont les traits nous sont également connus par la gravure de Théodore Galle, n'a point été exécuté par Albert Dürer. Karel Van Mander, dans son *Livre des Peintres,* dit expressément que Corneille Cort a gravé ce portrait d'après un dessin fait à la mine d'argent sur une ardoise par Albert Dürer pendant son séjour à Anvers. Il ne rappelle aucunement, d'ailleurs, le travail délicat du peintre de Nuremberg.

GRAVURES A L'EAU-FORTE ET A LA POINTE SÈCHE.

Longtemps les historiens ont discuté pour savoir à quelle nation revenait l'honneur d'avoir découvert la gravure à l'eau-forte. Suivant qu'ils étaient nés en Italie ou en Allemagne, ils ont plaidé en faveur de l'une ou de l'autre nation. Les Italiens, s'appuyant sur un passage de Vasari, voulaient que Parmesan fût le premier qui ait employé ce mode de gravure. Mais cette opinion ne saurait être soutenue, et Zani en convient, puisque l'on connaît des estampes d'Albert Dürer, exécutées en cette manière dès 1515 et peut-être même dès 1512, alors que Francesco Mazzola n'avait que neuf ou douze ans au plus.

Ses premiers essais paraissent avoir été faits sur des plaques d'un métal plus tendre que le cuivre. Le travail à l'eau-forte s'y voit difficilement, et plusieurs amateurs, parmi lesquels se trouve Ottley, croient même qu'il n'existe point dans ces pièces. L'exécution presque entière de ces planches semble, en effet, être due à la pointe sèche non ébarbée et fortifiés de quelques tailles du burin. Aussi les toutes premières épreuves, d'une rareté extrême, sont-elles chargées de manière noire, comme dans les estampes de Rembrandt. Le succès répondit à souhait; ces pièces ne le cèdent en rien aux gravures au burin proprement dites d'Albert Dürer, et cependant il ne persista point dans cette voie. Peut-être trouva-t-il que ces planches, creusées légèrement à la superficie du métal, résisteraient trop peu au tirage.

Plus tard, en 1515, Albert Dürer fit de nouvelles tentatives qui ne paraissent point l'avoir plus satisfait que ses premiers essais. Cette fois, avec une pointe très-grosse, il traça ses sujets sur des plaques non pas d'étain, comme l'a avancé Bartsch, mais sur des planches de fer, ainsi que le prouve la découverte de celle sur laquelle il représenta Notre-

Seigneur Jésus-Christ au jardin des Oliviers. Après avoir fait ses dessins dans le goût de ceux qu'il mettait sur bois, il les fit mordre, une seule fois, à l'eau-forte; aussi ces estampes frappent-elles par l'absence totale des plans, par leur aspect uniformément terne qui en rendent la composition confuse à première vue. Les belles épreuves de ces six gravures sont extrêmement rares; elles se reconnaissent au manque absolu des taches d'oxydation, qui peu à peu envahirent la planche.

1510.

1. Sainte Véronique. B. 64. Cette pièce exquise et d'une rareté extraordinaire fut très-probablement exécutée entièrement à la pointe sèche. Aussi la planche n'a-t-elle pu tirer qu'un très-petit nombre d'épreuves; et Albert Dürer, de son vivant déjà, l'offrait aux grands seigneurs dont il attendait quelques grâces. Elle se trouvait à la vente Verstolk de Soelen, 1851, où elle atteignit la somme de 410 florins. Elle est reproduite en tête de ces lignes.

1512.

2. L'Homme de douleurs aux mains liées. B. 21. Copie en contre-partie par Prestel qui a omis le millésime.

Le musée du Louvre possède un petit dessin à la plume fait très-légèrement qui paraît être la première penséee de cette gravure. Cette pièce est rare, comme toutes celles qui ont été exécutées dans cette manière.

3. Saint Jérôme assis au milieu des rochers. B. 59. Le British Museum possède de cette pièce une épreuve avant le monogramme, ou tout au moins, avant qu'il soit visible, caché qu'il serait sous les barbes épaisses, aussi abondantes que dans les estampes de Rembrandt. La richesse de ces barbes sert à faire reconnaître la beauté des épreuves. Dans les derniers tirages, le crucifix, gravé très-légèrement, a fini par entièrement disparaître.

Copies par Melchior Lorich, et en contre-partie par un maître au monogramme V.W.

Cette pièce ne se trouve qu'extrêmement difficilement avec des barbes. Tachée et ordinaire d'épreuve à la vente Martelli, 1858, elle se vendit 500 fr. Celle du British Museum fut payée à la vente Verstolk de Soelen, Amsterdam, 1851, pour la somme de 450 florins.

4. La Sainte Famille. B. 43. *Premier état :* Avant la retouche. Les belles épreuves se reconnaissent à la richesse des barbes, et ont la colline du fond, dominée par un château fort, très-apparente. Cette colline a disparu peu à peu par l'effet du tirage.

Deuxième état : La planche, rongée par l'oxydation du métal, est devenue méconnaissable. Le fond, qui représentait une colline couronnée par un château fort, n'est plus visible. Dans cet état, la planche a été retouchée par une main inhabile qui a repris les contours des visages et quelques-unes des parties des silhouettes qui ne se voyaient plus.

1515.

5. L'Homme de douleurs assis B. 22. *Premier état :* Avant le banc agrandi.

Deuxième état : Le banc sur lequel est assis Notre-Seigneur Jésus-Christ a été exhaussé et agrandi, en sorte que l'angle du banc, à gauche, qui se voyait contre le trait carré, ne se distingue plus, mais est censé exister en dehors de la planche.

Copie dans le sens de l'original par un anonyme. Elle porte le monogramme d'Albert Dürer, mais elle a le millésime 1510 au lieu de 1515.

6. Cinq figures d'étude. B. 70. Copie en sens inverse et gravée au burin par Nicolas Alaert, qui l'a datée de 1554.

7. Jésus-Christ au jardin des Oliviers. B. 19. Zani a eu l'occasion de voir, de cette pièce, une copie rarissime et fort bien gravée par un anonyme qui, à côté de la marque d'Albert Dürer a écrit MA MARNO F. (la lettre R est retournée). Heinecke attribue cette copie à Marc-Antoine.

Albert Dürer traita souvent ce sujet. Outre les compositions appartenant aux trois suites de la Passion gravées en cuivre et en bois, nous en connaissons encore deux beaux dessins à la plume. L'un daté de 1515 se trouve au Louvre, l'autre avec l'année 1518 est conservé dans la riche collection de M. His de La Salle. Dans ces deux dessins les apôtres sont placés sur le premier plan, le Christ est compris dans le même sentiment. Celui du Louvre doit être la première pensée de la planche gravée. Dans toutes ses compositions sur ce sujet, Albert Dürer a retracé la porte du fond par laquelle la cohorte de Judas vient saisir Notre-Seigneur.

La planche en fer de cette pièce existe encore. Heller l'acquit de Jean-Georges Schelder, peintre et graveur d'Innspruck qui la tenait de Joseph Schoepf, artiste de la même ville, lequel l'avait découverte dans la boutique d'un forgeron. Il n'en avait été tiré qu'un petit nombre d'épreuves, et elle était encore très-bien conservée.

8. La Face de Jésus-Christ. B. 26.

9. Le Ravissement d'une jeune femme. B. 72. Dans le musée de Compiègne, nous avons vu une planche qui paraissait être celle d'Albert Dürer, mais sa position élevée, l'obscurité de la pièce, nous ont empêché de vérifier si véritablement cette planche était bien originale.

1518.

10. Le Canon. B. 99. Le millésime est 1518, et non pas 1516 comme l'indique Bartsch. Elle représente, probablement, la pièce d'artillerie fournie, pour la guerre contre les Turcs, par la ville de Nuremberg, dont on distingue les armes sur l'affût.

ÉMILE GALICHON.

(La suite prochainement.)



EXPOSITION D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

A AMIENS[1]

(*Suite.*)



L'espace nous manque pour rendre compte de l'exposition des tableaux modernes provenant soit des loteries de la Société des Amis des Arts, soit des dons faits à la ville par le gouvernement. Il y a d'ailleurs fort peu de chose à en dire; mais avant de quitter la peinture, nous n'omettrons pas de parler d'un monument fort intéressant pour son histoire en France. C'est un devant d'autel, de l'église Saint-Wulfran, d'Abbeville, peint vers la fin du XIVe siècle. Il est divisé en trois compartiments et représente *le Jugement Dernier.* Au centre, Jésus-Christ, accompagné des Apôtres, est assis au milieu du chœur des anges. A sa droite se tient la Vierge, qui l'implore en faveur des âmes, qui s'alignent dans la partie inférieure de la composition. Dans les compartiments latéraux, des anges réveillent dans leurs cercueils deux morts, que l'on croit être le donateur et la donatrice de cette peinture[2]. Ces sujets sont traités dans le même style et par les mêmes procédés que les miniatures contemporaines, et montrent le même naturalisme dans le rendu des nus et la même science dans l'expression des têtes et l'arrangement des draperies.

M. Ph. de Chennevières, le plus intrépide chercheur des dessins de l'ancienne école française, a envoyé à l'Exposition d'Amiens un choix de

1. Voir la livraison de la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er juillet.

2. Les *Bulletins des Comités*, 2e série, tome II, ont publié une gravure de ce monument, mais dénuée de tout caractère.

ce qu'il possède en fait de maîtres étrangers. En voici l'énumération. D'abord une miniature de Mantegna, composition superbe et horrible tout ensemble. Une femme debout et drapée, que dévorent des vers ou des serpents ; puis un *Saint Jean-Baptiste*, du Parmesan, dessin à la plume rehaussé de blanc, particulièrement connu du rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*, qui l'a possédé; un beau *Portrait*, attribué à Lucas Cranach ; un *Satyre*, d'Annibal Carrache ; une *Vierge glorieuse*, de Tiepolo, le dernier des Vénitiens ; quatre *Paysages*, de Molyn, et un groupe de cavaliers de Van der Meulen.

MM. Duthoit frères, ces deux artistes amiennois qui se sont dévoués avec tant d'abnégation et de zèle à la restauration des sculptures de la cathédrale d'Amiens, ont exposé dix dessins qu'ils ont eu la prudente réserve de n'attribuer à aucun maître. M. R. de Bailliencourt, à Douai, ne les a point imités, et s'est plu à décorer de noms glorieux des œuvres qui, à notre avis, n'en sont guère dignes. Au lieu de discuter ses Michel-Ange, ses Véronèse, son Rubens ou même ses Lebrun, nous préférons faire ressortir les qualités d'un fragment de bacchanale tracé par Jules Romain de la plume la plus fière. Lorsqu'on a de tels dessins sous les yeux, nous nous demandons comment il est possible de ne point s'en faire une sorte d'étalon pour reconnaître un dessin de maître d'une copie vulgaire. Indépendamment de cette magnifique étude de Jules Romain et d'un projet de décoration de voûte par un Italien de la fin du XVIe siècle, M. de Bailliencourt possède un fort beau dessin au bistre, sur trait au crayon, représentant le *Repos de la Sainte Famille*. Il est traité avec la largeur d'effet que présentent les dessins du Poussin, et, s'il n'est point du Parmesan, auquel on l'attribue, il n'en est pas moins digne d'être noté. Enfin, parmi quelques dessins qui appartiennent à M. Ch. Crauk, peintre à Amiens, nous avons surtout remarqué une série de « singeries » exécutées à la sanguine par J.-B. Huet en 1741.

Quatre fort belles miniatures françaises de l'extrême fin du XVe siècle, à M. Delaherche, de Beauvais, représentant *l'État sauvage, la Misère, l'Aisance dans le travail, la Richesse,* indiquent déjà la tendance philosophique de notre école, qui veut avant tout dire quelque chose. Ces miniatures, déjà remarquables par l'exécution autant que par la pensée, ont encore un autre genre d'intérêt, celui de montrer, l'une la boutique d'un menuisier avec tous les outils dont on se servait au XVe siècle; l'autre un riche appartement de la même époque. Au fond est le dressoir chargé de vaisselle; devant la cheminée est le banc, dont le dossier mobile est à cette double fin de présenter la face au foyer en hiver, et de lui tourner le dos en été.

Ces miniatures nous conduisent naturellement aux manuscrits précieux que plusieurs établissements publics ont prêtés. La ville d'Abbeville s'est dessaisie de l'*Évangéliaire* donné par Charlemagne à saint Angibert, abbé de Saint-Riquier. Ce manuscrit, écrit en or sur vélin pourpre, est remarquable par ses lettres initiales qui couvrent la page de leurs magnifiques ornements, et par quatre grandes miniatures gréco-occidentales, très-achevées, mais un peu sauvages, qui représentent les quatre évangélistes. L'église collégiale de Saint-Quentin possède un autre évangéliaire relié avec des feuilles d'ivoire, qui lui a été également donné par Charlemagne, et le *livre de la Passion de Saint Quentin*, écrit et décoré en 1104. Ces manuscrits à date certaine sont du plus vif intérêt pour l'histoire de l'art, car ils servent de jalons. Le dernier indique encore une époque barbare, et montre un emploi très-discret de la couleur[1]. Un *Évangéliaire* du XIe siècle, à la bibliothèque d'Amiens, en montre un plus discret encore. Les plis y sont modelés par des couches juxtaposées, qui laissent en blanc toute leur partie éclairée.

La même bibliothèque possède un Gratien du XIVe siècle, évidemment italien par l'écriture et l'ornementation, quoique français par les miniatures. Nous arrivons ensuite aux nombreux livres d'heures du XVe siècle, d'un mérite fort secondaire et d'un poncif assez ennuyeux, car il est sans style. Nous ne ferons point d'exception pour les *Bréviaires des princesses*, que Jeanne et Marie de Bourbon, ainsi que Catherine de La Marche, jadis dames Clarisses d'Amiens, ont laissés à leur couvent qui les a conservés jusqu'à nos jours. M. le marquis de Clermont-Tonnerre a envoyé un manuscrit donné en 1514 à l'un de ses ancêtres par « Bretaigne, » le héraut de la duchesse et reine Anne de Bretagne. C'est la *Commémoration et Advertissement* de la mort de la reine, ornée de dix miniatures très-négligées, mais fort intéressantes pour le cérémonial des funérailles princières.

M. le comte Ch. de Lescalopier s'est dessaisi de ce manuscrit si connu qui, fermé, représente une demi-fleur de lis, et ouvert, une fleur de lis tout entière. Il fut écrit en 1555, et s'appelle, nous ne savons sur quels indices, les *Heures de Diane de Poitiers*[2].

Parmi les imprimés qui accompagnent ces manuscrits, il faut remarquer *la Cité de Dieu*, le premier livre sorti des presses d'Abbeville, en 1486; les *Heures à l'usaige d'Amiens*, sur vélin, dès les années 1502, 1508 et 1512.

1. L'*Authentique, ou Livre de la Passion de Saint Quentin*, a été publié en partie par M. Ch. Gomart, de Saint Quentin.

2. La reliure de ce manuscrit est reproduite dans le tome V du *Moyen Age et la Renaissance*.

Après le grand art destiné à la diffusion de la pensée écrite, venons à un autre art, à celui qui a pour objet de rendre populaire la pensée peinte ou dessinée. Passons de l'imprimerie à la gravure. Abbeville a vu naître une nombreuse suite de graveurs qui, s'ils ne forment pas une école, ne sont point, à une certaine époque, sans filiation les uns avec les autres. Le musée d'Abbeville a recueilli l'œuvre presque complet de vingt-quatre graveurs. Claude Mellan se place en tête, avec son système de tailles qui n'en finissent plus. Les deux frères de Poilly, François et Nicolas, ont imité, mais avec discrétion, la largeur de ses tailles dans leurs magnifiques estampes d'après Raphaël, Poussin, Mignard et Lebrun. Au siècle suivant appartiennent Jean Daullé, J.-J. Flipart, Beauvarlet, Danzel et F. Dequevauviller, qui, avec des sentiments divers, suivant les transformations du goût, se sont trouvés tout prêts à traduire avec talent les œuvres légères de leurs contemporains.

La cathédrale d'Amiens occupe une trop grande place dans la ville pour n'en point occuper une importante à l'Exposition. M. E. Viollet-le-Duc est en train de la restaurer, après avoir édifié vers le chevet quelques annexes en style du XIIIe siècle, qui ont le mérite de lui fournir une échelle de proportion et de la faire valoir; et l'on n'a eu garde de laisser dans l'ombre les études dont ces différents travaux ont été l'occasion. M. Herbault, architecte à Amiens, a dessiné, pour sa part, des vues géométrales fort recommandables, auxquelles il a joint des modèles en relief d'une excellente exécution. D'un autre côté, M. Massenot, de la même ville, a exposé une série d'études sur Saint-Wulfran d'Abbeville et quelques églises du diocèse. Si l'on y joint les dessins faits d'après différentes sculptures par M. Letellier, directeur de l'école communale de dessin à Amiens; si l'on y joint aussi les fort belles copies réduites, exécutées avec une scrupuleuse fidélité par M. Ed. Fleury, de Laon, d'après les pierres tombales du Laonnais, on aura un aperçu des richesses immobilières archéologiques du pays. Tout à l'heure nous parlerons des richesses mobilières.

Dans presque tous les édifices publics il y a un détail, une chose sans valeur le plus souvent, qui a le mérite d'être le principal objet de l'admiration de la foule. Dans la cathédrale d'Amiens, ce n'est point la hardiesse et l'élégante majesté de l'édifice, la richesse merveilleuse des stalles du chœur, la naïveté précise des sculptures du chancel, le grand style des statues des portails, l'admirable réussite des tombes en bronze, fondues au XIIIe siècle et le miracle de leur conservation; ce ne sont ni les vitraux, ni les mille détails de tout l'édifice, que vient voir la foule, mais la figure en marbre d'un enfant pleureur. — « On croirait voir les larmes sortir de

ses yeux, Monsieur! » entend-on répéter de tous côtés, en chemin de fer, à l'hôtel, ou dans la rue. Cette larme de marbre, suspendue pour l'éternité à la paupière de cette statue, en voilà assez pour en faire un chef-d'œuvre dont toutes les générations de voyageurs se transmettent l'admiration. — « Vous avez visité la cathédrale? — Certainement. — Avez-vous vu le pleureur? — Ma foi! non. — Comment! c'est ce qu'il y a de plus beau. Vous ne pouvez partir ce soir, et il faut que vous y retourniez demain. Des Anglais en ont offert plus d'un million. » Le million décide le voyageur à rester; et voilà un niais de plus pour admirer cet enfant bouffi, que sculpta en style flamand l'Amiennois Nicolas Blasset, au commencement du XVII[e] siècle. Mademoiselle Blin de Bourdon, à Amiens, a exposé un *Amour au dauphin*, sculpté en marbre par le même Blasset, et que personne ne regarde, quoiqu'il ne soit ni meilleur ni pire que l'ange à la larme de la cathédrale. C'est de la sculpture soufflée, mais dure, sans aucune de ces qualités de chair qui remplacent le style chez les imitateurs, en marbre ou en bois, de la peinture de Rubens. Nous préférons une statuette en bois de *la Vierge avec l'Enfant Jésus*, attribuée au même sculpteur, appartenant à madame la vicomtesse de Forceville.

M. Desmottes père, de Lille, possède un buste du XV[e] siècle, de travail franco-flamand, représentant *la Vierge douloureuse*. Le visage est en bois, mais le voile et les draperies sont en étoffe trempée dans une pâte durcie, et le tout a été peint et doré. L'expression de la tête est fort belle, et ce buste est l'un des plus beaux spécimens d'un art que l'Italie pratiqua surtout dans un but décoratif. Il est supporté par un retable du XV[e] siècle, appartenant à M. Desmottes fils. Le centre a été sculpté en haut relief d'une *Pitié* composée d'un grand nombre de personnages peints et dorés, tandis que sur les volets *le Portement de Croix* et *la Résurrection* sont exprimés en « plate peinture ».

Nous sommes forcé d'omettre une foule d'autres sculptures en bois de mérites fort divers, dont trente-cinq appartiennent à M. Bouvier, pour arriver aux ivoires. Mais là nous rencontrons encore la collection de M. Bouvier, d'une importance telle, que nous la réservons pour en parler un jour avec les développements qu'elle mérite.

Nous y avons compté cinquante-trois diptyques entiers ou feuillets de diptyques, surtout des XIV[e] et XV[e] siècles; neuf vierges, dont une est de la plus grande beauté, des crosses et un objet civil excessivement rare: c'est un manche de poignard en dent de morse, sculpté à la fin du XIII[e] siècle. La gravure qui est en tête de ces lignes nous dispense de faire ressortir l'élégance de ses formes, si convenables à son emploi. M. Bouvier possède en outre un *Christ à la colonne*, signé : Joseph Micheli, 1641, et un

Calvaire, composé d'un Christ d'assez grande proportion sur une croix d'ivoire, entre les statues de la Vierge et de saint Jean; d'une niche percée dans le socle en ébène sort sainte Véronique montrant la sainte face. De chaque côté sont assis deux anges portant les instruments de la passion. Cette œuvre très-importante doit être flamande et du XVIIe siècle. L'expression de la tête du Christ est fort belle et sort, comme toute l'œuvre, du poncif ordinaire des christs d'ivoire.

Le Musée d'Amiens a hérité un feuillet de diptyque, célèbre dans la curiosité. C'est la légende de saint Remy et le baptême de Clovis, du XIe siècle, ivoire légué par M. Rigollot à la Société des Antiquaires de Picardie[1]. Il faut en rapprocher une plaque d'un style tout antique, appartenant à M. Fernand Mallet, d'Amiens, et que nous croyons, si elle est vraie, un peu antérieure au IXe siècle, auquel on l'attribue. Une plaque du XIIe siècle, formée de plusieurs morceaux d'os rapportés et représentant *la Crucifixion* et *les trois Marie au tombeau*, à l'église de Saint-Riquier; plusieurs ivoires des XIIIe et XIVe siècles, à M. Delaherche, de Beauvais, complètent tout ce qu'il nous est permis de citer parmi tant de petits objets qui demanderaient chacun une étude particulière.

Il nous faut cependant noter un de ces chefs-d'œuvre microscopiques en buis, que les Allemands excellaient à tailler vers les premiers temps de la Renaissance : c'est un triptyque sur un pied, haut en tout de 14 centimètres, et large de 6, présentant au centre *la Crucifixion* et sur les volets *le Portement de croix* et *la Descente aux limbes*. Il appartient à M. le comte Ch. de Lescalopier, et est digne des pièces les plus fines que la collection Sauvageot possède en ce genre.

L'orfévrerie nous ramène encore à la collection de M. Bouvier, dont voici l'inventaire sommaire : 88 bijoux anciens; 172 intailles, camées et petits bijoux; 18 châsses émaillées du XIIIe au XIVe siècle, dont plusieurs sont très-finies; 12 monstrances à pied; 3 chefs; un christ vêtu d'une longue robe en émail bleu lapis champlevé, pièce fort belle et fort rare; plusieurs figures de vierges et d'apôtres en cuivre repoussé.

Un grand triptyque en cuivre doré, de la fin du XIIIe siècle, renfermant une foule de reliques de la Terre Sainte[2]; quatre crosses et cinq custodes en émail ; un édicule en cuivre doré que nous croyons être le pied d'une croix; treize croix processionnelles dont une est ornée de

1. Ce diptyque a été publié à Amiens, en 1832, et reproduit dans *le Moyen âge et la Renaissance*, t. V.

2. M. E. Viollet-le-Duc a dessiné, dans son *Dictionnaire du mobilier*, ce triptyque, et il nous a été permis de joindre ce dessin à ceux que nous faisons graver.

filigranes fort beaux et de pierres cabochons ; un bras-reliquaire en argent, et deux bâtons de chantre, deux pièces rares[1], qui semblent du XIII[e] siècle.

L'église de Saint-Riquier, assez heureuse pour avoir conservé une

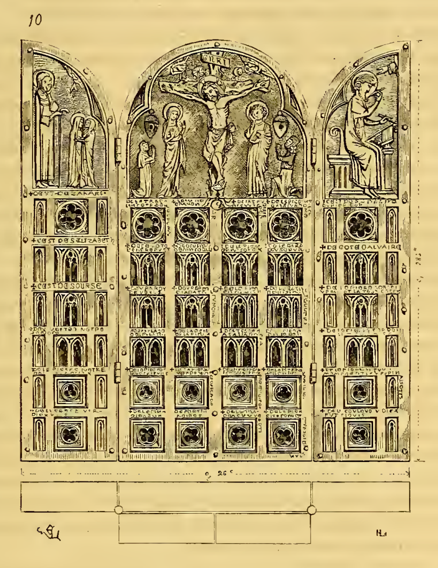


TABLEAU RELIQUAIRE DU XIII[e] SIÈCLE

partie de son ancien trésor, a voulu apporter son tribut de richesses à cette exposition; richesses d'autant plus précieuses que, celles-là étant authentiques, on peut les étudier en toute confiance et apprendre par elles à distinguer le vrai du faux; art difficile, où les plus habiles errent

1. Plusieurs de ces pièces, du cabinet de M. Bouvier, ont été publiées par M. Duthoit dans le *Bulletin des comités*, 3[e] série, t. III ; 1855.

encore trop souvent. Les deux pièces importantes de ce trésor sont deux reliquaires en cristal de roche. L'un a la forme d'une coupe à facettes, montée sur un pied circulaire orné de médaillons niellés, et surmontée d'un couvercle conique portant également des sujets niellés. Des dragons formant anses réunissent la base et le couvercle.

L'autre est un prisme à bossages, monté à peu près comme le précédent. Des ornements au repoussé y remplacent les nielles sur le pied et sur le couvercle, et deux tourelles à jour, portées par des volutes feuillagées, se dressent de chaque côté de ce reliquaire [1]. Ces deux pièces sont dues à l'art du XIIIe siècle.

La statuette de saint Nicolas, en argent doré, que nous publions, appartenait à une ancienne confrérie établie dans une église d'Amiens: elle est aujourd'hui dans l'église Saint-Jacques, qui nous a conservé intacte l'une des plus belles œuvres que nous connaissions en orfévrerie du XVe siècle. C'est par le travail du repoussé qu'ont été obtenues toutes ses parties, non-seulement le costume aux plis saillants ou profonds, mais encore la tête si bien étudiée et les enfants, acolytes ordinaires du saint évêque de Myrre ; c'est en rapportant et en ajustant ensemble toutes ces pièces fabriquées à part, que l'on est arrivé à obtenir cette netteté et ces « noirs » que la fonte eût été impuissante à produire. Ici l'aspect est en accord parfait avec la nature de la fabrication, et c'est une qualité que l'industrie moderne néglige trop pour que nous n'en fassions point ressortir le mérite. Les antiquaires prétendent, avec quelque raison, pouvoir reconnaître si une statue est un original en marbre ou la copie d'un bronze : les anciens donnaient des formes solides à leurs candélabres en marbre, et une gracilité extrême à ceux qu'ils fondaient en métal. Chez eux l'ornement peint n'était point le même que l'ornement sculpté. De même le moyen âge, à qui l'on concédera au moins d'avoir été une grande époque pour l'art de l'ornement, n'oublia jamais cette parfaite convenance entre la forme et la matière qu'on retrouve dans la statuette de saint Nicolas d'Amiens [2].

La cathédrale d'Amiens n'a pu envoyer la châsse en argent de saint Firmin, travail remarquable du XIIe siècle; mais elle a exposé une magnifique croix reliquaire, ornée de filigranes et de plaques niellées,

1. Publiés par M. Duthoit dans le *Bulletin des comités*, 2e série, t. IV; 1852.

2. Cette figure et le manche de poignard qui précède ont été dessinés d'après de fort belles photographies qu'a bien voulu faire pour nous un amateur d'Amiens, M. Obry fils, avocat. Nous lui devons aussi la reproduction des pièces de la collection de M. Bouvier, que nous réservons pour une étude postérieure.



SAINT NICOLAS

Statuette en argent doré, du XVe siècle

qui provient, dit-on, du Paraclet. Le musée a prêté une crosse en cuivre, du XIIe siècle, portant dans sa volute saint Michel terrassant le dragon, le tout ciselé avec une grande finesse ; de plus une colombe émaillée servant jadis de réserve pour l'eucharistie. L'église de Gueschard montre une petite châsse couverte de plaques d'argent, où est figurée au repoussé la légende de saint Furcy : œuvre du XIVe siècle, un peu mutilée, portant le nom du donateur. Citons enfin un reliquaire en quatre lobes, de la classe des phylactères, orné de deux plaques niellées du XIIIe siècle, à M. l'abbé Roze, curé à Tilloy. Un autre phylactère de même forme en cuivre, monté sur un pied, à M. Charles Hidé, de Laon, et une jolie vierge du XIVe siècle, en cuivre doré, à M. Desmottes, de Lille.

L'art antique nous offre une cinquantaine de pièces en verre ordinaire, urnes, dolium ou fioles, trouvées dans les tombes gallo-romaines du pays et appartenant à M. Bouvier : la même collection renferme aussi des casques et des épées en bronze, auxquelles il faut joindre un nombre important de vases en poterie rouge gallo-romaine. La pièce la plus importante de cette époque est le plateau en argent ciselé et doré trouvé à Soissons et conservé au musée de cette ville. Son fond est couvert d'un réseau de compartiments quadrangulaires, comme un plafond de la Renaissance, et son bord est découpé par des ornements de la forme des « scutellæ » dont on arme le bras gauche des amazones. Ce plateau renfermait des médailles romaines du IIe siècle.

Nous nous attendions à trouver une collection importante des armes en silex trouvées dans le *diluvium* de Saint-Acheul, armes sur lesquelles M. Boucher de Perthes a écrit un livre dont les conclusions ont semblé quelque peu hasardées. A Amiens notre étonnement a fait sourire et l'on nous a manifesté une grande incrédulité à l'égard de la majorité de ces découvertes. On nous a même offert l'adresse d'un cantonnier qui est d'une adresse extrême pour fabriquer, à ses heures perdues, des hachettes antédiluviennes, avec les mètres de silex confiés à sa sollicitude pour l'entretien du mac-adam, par l'administration des ponts et chaussées.

En Angleterre cependant on se préoccupe excessivement des découvertes de M. Boucher de Perthes, et dans ce pays, où l'amour-propre national invite à se chercher des ancêtres jusque dans les couches les plus infimes de la barbarie, une division importante du British Muséum est consacrée à « l'âge de pierre. » C'est sous cette rubrique que l'on y a classé une série d'armes et d'engins en silex qui vont depuis le caillou le plus grossièrement ébauché jusqu'au basalte le plus industrieusement façonné et poli. Il est à souhaiter qu'en France cette question soit dégagée des exagérations qui ont accompagné ses commencements et

que la science vienne rectifier les conjectures des esprits aventureux.

De combien de choses il nous resterait encore à parler ! De la riche collection de monnaies et de médailles picardes rassemblées par M. F. Mallet, d'Amiens; des émaux peints et de la céramique. Les émaux peints par les grands artistes du XVIe siècle faisaient presque complétement défaut pour laisser la place aux produits inférieurs de l'époque des Laudin, ainsi qu'à la nombreuse et charmante série de boîtes de montres émaillées par les Toutin ou leurs imitateurs, que possède M. Bouvier.

La céramique offrait des échantillons de tous les genres et de toutes les époques, mais elle était riche surtout en grès de Flandre, bruns ou bleus, appartenant à M. Desmottes fils, de Lille. Les grès cérames du Beauvoisis, dont il eût été possible de montrer des spécimens depuis l'époque gallo-romaine, étaient absents et remplacés par un magnifique plat de faïence du XVIe siècle appartenant à M. Delaherche. Ce plat moucheté de bleu, sur fond gris, était chargé au centre de l'écusson d'une famille picarde.

Des armes picardes, celles des Crèvecœur écartelées d'Auxy, se voient aussi au fond de l'un de ces plats ornés de reflets mordorés que l'on attribue ordinairement aux fabriques hispano-arabes. Ce plat est antérieur à l'année 1494, et nous semble, à cause de la particularité de ses armes, présenter un intérêt des plus grands, soit qu'il indique des relations suivies entre les fabriques d'Espagne ou plutôt d'Italie et le nord de la France; soit qu'il révèle la fabrication en France, de faïences émaillées au XVe siècle. Un autre plat à reflets métalliques, porte les armes si connues de Bourgogne et Flandre : Bourgogne ancien écartelé de France, chargé d'un lion de sable. Il est attribué, par les dames Clarisses d'Amiens, qui le possèdent, aux princesses de Bourbon, religieuses de leur maison en 1446. Que cette attribution soit vraie ou fausse, peu importe, pour la question qui nous occupe, la présence d'armoiries françaises sur des faïences que l'on a crues jusqu'ici d'origine étrangère.

Après la céramique viennent les vitraux, parmi lesquels nous nous contenterons de mentionner ceux de l'église de Tilloloy (Somme), restaurés dans les ateliers de M. Bazin, au Mesnil-Saint-Firmin. Ces vitraux sont signés par le peintre verrier BLÉVILLE, qui y a peint plusieurs fois son portrait en médaillon, avec une sûreté de main et un enlevé qui se remarquent dans toutes ses compositions. Ce Bléville doit appartenir au second tiers du XVIe siècle.

Dix-huit pièces de ferronnerie fort remarquables, consistant en clefs, serrures, coffrets et heurtoirs de toutes les époques, avaient été exposées par M. Delaherche, dont nous avons déjà cité les miniatures et les faïences.

A ces œuvres de serrurerie, où les ouvriers en fer de jadis faisaient preuve d'une grande habileté pratique, jointe à un certain sentiment de la forme et de l'art, il faut joindre un « chef-d'œuvre » exécuté au XVIIIe siècle par un maître de Corbie, Hermequin, qui travailla aux grilles du chœur de Notre-Dame d'Amiens; cette pièce appartient à M. Cornu, d'Amiens.

Il faut choisir parmi le grand nombre de meubles et de tapisseries envoyés pour garnir les murs des corridors et des vestibules de la mairie d'Amiens transformée en musée. Nous trouvons à citer : une charmante table en ébène incrustée d'ivoire, de travail italien du XVIe siècle, à M. le comte de Forceville, un de ces beaux cabinets florentins aux tiroirs multiples, exposé par M. de La Mothe, directeur du haras d'Abbeville. L'art français réclamait comme sien un bureau en noyer, incrusté d'étain, surmonté d'un casier à tiroirs, appartenant à M. Hidé, de Laon. Cette marqueterie remarquable nous a semblé antérieure aux travaux de Boulle, et appartenir plutôt à l'art de Louis XIII qu'à celui de Louis XIV. Un coffret du XIVe siècle, en cuir ciselé et gaufré, un coffret en bois du même temps, sculpté de figures assez barbares, mais formant un charmant ensemble avec les ferrures dont il est bardé, l'un à M. Delaherche, l'autre à M. Desmottes père ; « une escaufaille à mains » garnie de sa lampe intérieure, semblable à celle qu'a dessinée et décrite Villard de Honnecourt au XIIIe siècle, appartenant à l'église de Saint-Riquier; un secrétaire en laque du Japon venu des ducs de Penthièvre, à M. O. Delafosse, d'Abbeville; une foule de coffrets de toute espèce, de cadres, de miroirs, de bahuts, de menus objets, complètent cette réunion de toutes les époques et de tous les styles.

Les tapisseries des Flandres, dont la cathédrale de Beauvais possède une suite si curieuse ne devaient pas faire défaut à l'exposition d'Amiens. Grâce à M. Mathon, de Beauvais, qui y a envoyé un *Martyre de saint Pierre*, du XVe siècle; grâce au tribunal de Montdidier qui s'est dessaisi d'une suite de sujets religieux aux armes de Douai, fabriqués au XVIIe siècle à Bruxelles et signés « Reydams »; grâce à l'évêché, aux dames Clarisses, à la ville de Péronne, dont la bannière représente la levée du siége de 1536, les murs des vestibules étaient bien garnis et d'une façon très-intéressante; car, outre le mérite de l'art, ces tapisseries présentent toujours des particularités de cérémonies, de costumes, des vues de monuments disparus ou modifiés, précieuses pour les histoires locales et pour l'archéologie.

Si nous avons réussi à donner quelque idée de ce nombreux ensemble d'œuvres belles, intéressantes ou curieuses, réunies pour un temps à Amiens par les soins de la Société des Antiquaires de Picardie, on conce-

vra qu'un grand succès ait accueilli cette entreprise. Ce spectacle si neuf de l'histoire des arts de l'antiquité, du moyen âge et de la renaissance, écrite par les monuments eux-mêmes, a vivement intéressé les populations picardes, et c'est pour favoriser ce courant qui les a entraînées vers la contemplation, l'intelligence et le respect des choses d'art, que les propriétaires de tant de richesses ont bien voulu consentir à en partager la jouissance avec le public.

Pendant ce temps, la Société des Antiquaires de Picardie a distribué les médailles qu'elle avait promises à ceux qui concouraient avec le plus d'éclat à cette fête de l'art.

La médaille d'or revenait de plein droit à M. Bouvier. Les médailles de vermeil ont été attribuées à MM. le comte Ch. de Lescalopier, à M. le marquis de Landreville pour ses tableaux, à M. F. Mallet pour ses médailles.

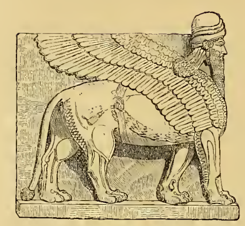
Les premières médailles d'argent sont revenues à MM. le marquis de Clermont-Tonnerre pour ses tableaux et ses manuscrits, à Desmottes fils pour ses grès; les autres ont été attribuées à la plupart des personnes dont nous avons cité les monuments. Enfin des médailles de bronze ont été décernées aux possesseurs d'œuvres moins importantes.

Les établissements civils ou religieux qui ont pris part à l'exposition, considérés comme étant hors de concours, ont reçu des médailles commémoratives, semblables à celles qui ont été décernées à toutes les personnes qui, par leur autorité, leur patronage, leur influence, leurs travaux et leur publicité, ont concouru au succès de cette exposition si remarquable. Pour la première fois, peut-être, la presse, représentée par le rédacteur en chef du *Mémorial d'Amiens*, a recu un témoignage public des services qu'elle peut rendre, et a été associée par la Société des Antiquaires aux autorités civiles, religieuses et militaires auxquelles elle donnait un témoignage de gratitude.

ALFRED DARCEL.

HISTOIRE GÉNÉRALE DE L'ARCHITECTURE

PAR DANIEL RAMÉE, ARCHITECTE[1]



L'histoire de l'Art est la vraie histoire de l'humanité. Un poëme, une pyramide, une statue, un tableau, une symphonie sont les plus grands événements de la vie des sociétés. Le monde, ce n'est ni la foule ignorante et moutonnière, opprimée et tyrannique, ni la tourbe des gens de lucre et de rapine, ni le bataillon des oisifs, des frivoles et des débauchés, ni ceux qui frappent de l'épée et qui périssent par l'épée ; non : c'est le groupe immortel des trouveurs et des travailleurs, poëtes, artistes, savants, qui luttent et souffrent pour l'humanité et la rendent meilleure, malgré elle, de siècle en siècle.

Il faut donc se réjouir de l'apparition de toute œuvre d'art, théorique ou pratique, sérieusement pensée et consciencieusement exécutée, comme d'un accroissement de fonds dans notre fortune intellectuelle, comme d'une conquête sur l'ignorance et les ténèbres, conquête qu'aucune force ne nous peut ravir.

Le plus noble des arts qui empruntent à la matière la source de leurs manifestations est incontestablement l'architecture. Comme la poésie et la musique, elle crée et n'imite point. La poésie s'appuie sur le rhythme ; la musique résulte de la combinaison du son et du nombre : l'architecture est une harmonie de lignes dans l'espace. Une œuvre architecturale est une symphonie en pierre.

1. Paris, Amyot. 1860.

L'antiquité le savait, et c'est ainsi qu'on doit assurément expliquer le sens caché de la légende d'Amphion : « Dictus et Amphion... »

Aux accords d'Amphion les pierres se mouvaient,
Et sur les murs thébains en ordre s'élevaient.

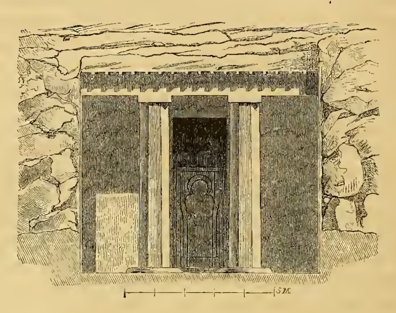
« La manifestation matérielle de l'architecture, dit l'auteur du livre auquel nous consacrons cet article, dépend... primitivement... de la conception plus ou moins vraie et élevée de Dieu, laquelle influe aussi sur la forme politique et sociale. Elle dépend en second lieu de la nature des matériaux employés, et enfin du degré de civilisation du peuple chez lequel elle se développe, de son esprit, de son caractère, du climat et de la nature du pays qu'il habite. Ainsi, en Egypte, l'architecture sera grave, sombre, sévère, comme l'aspect des rives du Nil et des montagnes qui les bordent. En Grèce, au contraire, elle sera pure, variée, gracieuse, riche et sévère à la fois, comme la nature au sein de laquelle elle s'est élevée. Dans les plaines de la Babylonie, elle sera simple, régulière et symétrique, comme les matériaux artificiels dont elle était formée et qui se pétrissaient dans des moules. Dans l'Inde, aux sites gigantesques, elle sera colossale mais sans sévérité, participant à la fois des architectures grecque et égyptienne, parce que les idées religieuses de ces peuples avaient quelque analogie entre elles et parce que les matériaux et le sol de l'Inde ont également quelque ressemblance à ceux de la Grèce et de l'Égypte. Chez les Germains et chez les Celtes, l'architecture sera primitive, rustique et presque sauvage, comme ces peuples eux-mêmes et les contrées qu'ils habitaient.

« Chez les races d'origine ariane seules, adonnées à la vie stable et laborieuse, à l'agriculture et à l'industrie qui en dépend, l'architecture se développa très-primitivement avec logique et conséquence, avec une majestueuse élévation et une simplicité remarquable. Chez chacune de ces races, elle revêtit une originalité particulière, tandis que chez les peuplades de race sémitique elle ne resta qu'à l'état d'ébauche ou d'imitation atrophiée ou exagérée. Chez ces races sémitiques l'art simple et le bon goût disparaissent sous une exubérance de richesse qui amène la profusion et la confusion. Chez elles l'architecture est surchargée de détails qui écrasent les masses, détruisent l'harmonie des lignes, le calme de la dignité que doit offrir un monument bien conçu.

« L'histoire de l'architecture retrace ces variétés : elle enseigne les causes diverses de la manifestation des formes architectoniques chez les différents peuples que l'histoire universelle nous fait connaître.

L'architecture est l'expression la plus vraie du caractère des peuples[1]. »

On ne saurait contester la légitimité des principes énoncés dans le passage que nous venons de citer. Les conséquences inévitables qui en



HYPOGÉES DE BENI HASSAN

découlent sont que la connaissance de l'architecture ne peut être complète qu'avec celle de l'histoire, de l'ethnologie, de la philosophie, de la géographie, de l'histoire naturelle. Rien n'est isolé ; tout tient à tout; et c'est un funeste défaut de notre époque, particulièrement de notre pays, de vouloir spécialiser chaque sphère d'activité et parquer chaque homme dans une spécialité. L'analyse et la division du travail ont sans doute leur raison d'être pour la perfection des détails; mais la synthèse et la généralisation peuvent seules constituer un ensemble satisfaisant. Des esprits synthétiques seuls viennent les grandes découvertes, les hautes vues, les créations hardies, les glorieuses étapes accomplies sur le chemin de la science.

M. Daniel Ramée l'a merveilleusement compris. Aussi son introduction presque tout entière se compose-t-elle de trois chapitres intitulés: *Histoire primitive des hommes; Migrations des peuples; Religions des temps primitifs*. Et l'histoire de l'architecture égyptienne, qui ouvre le livre consacré à l'antiquité, est précédée de considérations générales et de données toutes nouvelles sur la religion des Égyptiens.

Il y avait là un écueil à éviter: il fallait se garder de faire de l'acces-

1. T. I, Introduction, ch. IV, p. 81 et 82.

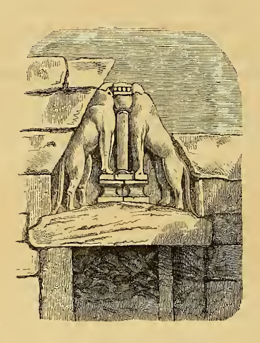
soire le principal et de donner à ces généralités des développements exagérés qui auraient étouffé le corps de l'œuvre. L'auteur y a réussi; et ceux qui, séduits par les idées neuves et les aperçus curieux qu'il ne fait que montrer à ses lecteurs, voudront pénétrer plus avant dans sa pensée, pourront consulter un livre qu'il a publié il y a sept ans sous le titre de *Théologie cosmogonique* ou *Reconstitution de l'ancienne et primitive loi*. La forme assez abrupte de cet ouvrage n'a pas nui à son succès, et la doctrine qu'il contient a tracé son sillon dans l'Europe intelligente.

Quand nous avons lu, en 1853, la *Théologie cosmogonique*, comme en lisant aujourd'hui l'*Histoire générale de l'Architecture*, nous avons été frappé d'une évolution très-digne de remarque qui s'est opérée dans les idées de l'auteur. En 1843, M. Daniel Ramée avait écrit un *Manuel de l'histoire générale de l'Architecture chez tous les peuples et particulièrement de l'Architecture en France au moyen âge*. Là, docile à l'impulsion du vent qui soufflait alors, l'auteur avait exalté le moyen âge. En 1853 et en 1860, il exalte l'antiquité. D'où vient un si complet changement de front? C'est ce qu'il importe d'examiner et d'expliquer.

Si M. Daniel Ramée était exclusivement Français, comme c'est malheureusement le tort de la plupart des Français, tort d'orgueil et de paresse combinés, il aurait sans doute persisté dans la voie de routine où il était engagé. Mais — il suffit d'ouvrir le *Dictionnaire des Contemporains* pour s'en convaincre, — M. Ramée, par les circonstances de sa naissance et de son éducation, par la direction de ses études, est pénétré de l'esprit germanique. Et cet esprit, s'il s'écartait pour un temps de l'antiquité, devait infailliblement l'y ramener. L'esprit germanique est avant tout synthétique, et à son école, M. Ramée apprit à généraliser. Il fut naturellement conduit, pour arriver à comprendre et à faire comprendre l'architecture, à étudier autre chose et, en première ligne, l'ethnologie, et le résultat de ses nouvelles recherches, faites à la lumière de cette science, fut de la contraindre à proclamer l'excellence de l'antiquité et l'infériorité du moyen âge. Toutefois, il procède par degrés : dès 1848, dans plusieurs notices écrites pour les *Monuments anciens et modernes* de M. Jules Gailhabaud, il avait exprimé toute son admiration pour la renaissance. Il n'avait plus qu'un pas à faire pour revenir à l'antiquité. Il l'a fait.

Qu'enseigne donc l'ethnologie qui puisse fournir de telles conclusions? L'ethnologie, dont Pott a dit que, si la géographie et la chronologie sont les yeux de l'histoire, elle en est le corps entier, l'ethnologie enseigne que trois races, trois humanités bien distinctes, nées sur trois points

différents de la planète, se la partagent; que ces trois races, blanche, jaune et noire, sont opposées par la forme physique, par le génie, par les penchants; que dans la race blanche, il faut séparer avec le plus grand soin le rameau arian ou indo-germanique, du rameau sémitique; qu'autant les Arians sont actifs, laborieux, disciples de la raison, honnêtes, passionnés pour la liberté, autant les Sémites sont ennemis du travail, indolents, esclaves des sens, voleurs, amis du despotisme. Ne voit-on pas



PORTE DES LIONS A MYCÈNE

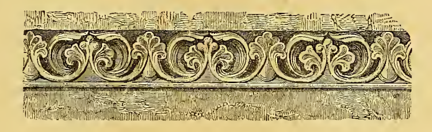
tout de suite combien les peuples issus de souches si diverses doivent différer dans leur constitution religieuse, politique, sociale, dans leurs mœurs, dans leurs arts et notamment dans leur architecture?

Mais laissons parler M. Daniel Ramée:

« Les historiens et les archéologues, absorbés par un esprit exotique, oriental, funeste à l'avancement de la science, n'ont tenu aucun compte d'un point capital prouvé d'une manière positive par de nombreux faits de l'histoire ancienne et moderne, c'est qu'il y a eu et qu'il y a toujours de puissantes et d'indestructibles différences entre les dispositions naturelles des races humaines. Non-seulement ces différences existent entre les races caucasique, mongolique et éthiopique, mais on les observe également dans les divers rameaux de la race blanche. Il faudrait être aveugle pour ne pas saisir celles qui séparent la race *ariane* et la race *sémitique*, le Grec et l'Arabe, par exemple. Si ces différences sont prou-

vées par la religion, la politique, les mœurs et les langues, elles le sont encore davantage par les beaux-arts, et surtout par l'architecture. Nous avons donc dû étudier l'histoire politique et morale des peuples dont nous nous occupons, au point de vue de l'architecture; car ce n'est ni l'histoire stérile de la bâtisse, ni l'histoire sèche de la colonne et de l'astragale que nous faisons, mais c'est du génie qui a présidé à la conception et à la manifestation des œuvres d'architecture que nous voulons retracer l'origine et le développement historique [1]. »

L'antiquité égyptienne, indienne, grecque, avait été la manifestation normale, logique, pure, des facultés artistiques de la race ariane en harmonie avec l'état religieux, social et politique. L'Europe du moyen âge présenta le triste et singulier spectacle de peuples arians corrompus çà et là dans une mesure plus ou moins grande par le mélange d'éléments sémitiques et entravés dans l'accomplissement de leur destinée par le



FRISE DE LA CATHÉDRALE DE SENS

frein d'une religion sémitique venue des mêmes sources. De là le malaise, la lutte intestine, la misère et la longue tristesse de cette époque déplorable qui fit le triomphe du laid sur le beau.

Mais ce triomphe n'avait pas été complet pendant les mille ans du moyen âge, et l'antagonisme entre la race et la religion avait amené de bonne heure, dans l'art comme dans les autres domaines de l'intelligence, des révoltes, des hérésies qui frayèrent la voie à des réformes plus radicales et qui préparèrent l'avénement de la renaissance. Au XIe siècle, le réveil commence dans la philosophie et dans la poésie; à la fin du XIIe et au XIIIe, il se fait jour dans l'architecture et les arts plastiques. Aux œuvres des prêtres et des moines, dogmatiques, étrangères au sol, aux mœurs et à la race, succèdent les œuvres des francs-maçons, laïques, émancipées, libres. Au XVe siècle, les signes avant-coureurs de la renaissance se produisent. Au XVIe, la révolution est faite. Depuis lors, malgré

1. T. I, Introduction, ch. I, p. 20 et 21.

des temps plus ou moins longs de sommeil et de réaction, pendant lesquels le sémitisme religieux et politique a momentanément repris le dessus, elle s'est poursuivie glorieuse et croissante jusqu'à nous, et l'époque n'est pas éloignée où elle sera complète. C'est notre espoir et notre conviction.

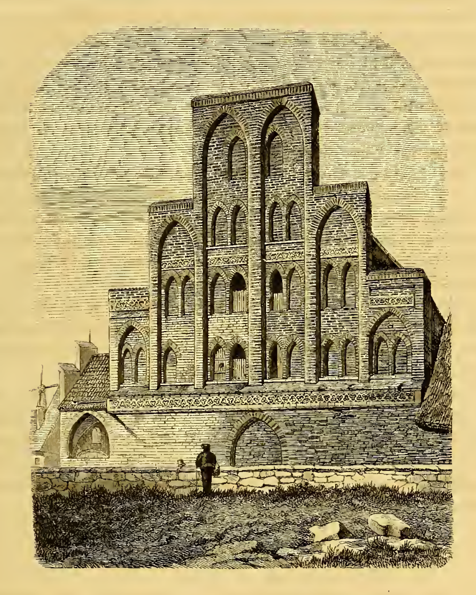
L'ouvrage de M. Daniel Ramée doit avoir deux volumes grand in-8°, qui seront publiés en huit fascicules. Les deux premiers fascicules seulement ont paru. Ils comprennent outre l'Introduction, l'histoire de l'architecture égyptienne jusqu'à la domination romaine.

M. Ramée a classé chronologiquement, avec autant de clarté que possible, les monuments égyptiens en huit styles, d'après les piliers et les colonnes qu'on y a employés. Mais la partie capitale de son travail sur l'Égypte est celle qui concerne les pyramides. Contrairement à ce qui avait été dit jusqu'à présent, il établit victorieusement que les pyramides ne sont ni des tombeaux, ni des gnomons, ni des greniers élevés par l'Hébreu Joseph, ni une représentation de l'immortalité de l'âme, ni des encyclopédies, ni des explosions naturelles de volcans souterrains, ni des digues contre les sables du désert, mais qu'elles sont des temples, symbolisant la divinité et le monde. Bossuet en est donc pour son beau mot sur les rois qui n'ont pas *joui de leur sépulcre.* Tant il est vrai que la magnificence de la forme et la pompe du style ne sauraient sauver l'indigence du fond et la pauvreté de la doctrine!

« Il y a..., dit M. Ramée, dans la combinaison des proportions de ces monuments, une harmonie musicale empruntée à la synthèse ou aux lois de synthèse du monde, proportions et harmonie qu'on ne peut nier, puisqu'elles s'expliquent par les nombres que nous venons de rapporter. Dans une civilisation ordonnée et réglée par les lois qui sont le résultat de la connaissance et de l'observation des phénomènes naturels du monde, toutes choses sont disposées et réglées selon ces phénomènes et les rapports plus ou moins directs qu'ils ont entre eux. Il en était essentiellement ainsi dans l'antiquité et surtout en Égypte. On y voit dans l'ordre social une harmonie, une homogénéité, un ensemble proportionné et imité du rapport de nombres, des proportions géométriques que la vraie science trouve dans la nature entière. Il est curieux de découvrir chaque jour dans les pyramides, dans les formes que ces monuments affectent, des divisions, des proportions et des mesures qui sont tout à fait harmoniques ou musicales, chose qu'on n'avait pas soupçonné pendant longtemps. Ces édifices étaient consacrés au culte religieux et à la science; ils étaient conçus par des sacerdotes possesseurs et conservateurs de la théologie la plus savante et la plus auguste, la

mère de toutes les religions des peuples arians de l'Occident. Tout ce qui ne choque pas la raison dans les religions sémitiques est un emprunt fait à la théologie savante et pratique des Égyptiens.

« Rapprochons maintenant les proportions de la pyramide et ses me-



HOTEL DE VILLE DE MŒLLN (DUCHÉ DE HOLSTEIN)

sures en mètres d'un passage remarquable d'un auteur ancien, dont on n'a su tirer aucun parti. Dans le traité sur *Isis et Osiris*, Plutarque dit que les Égyptiens se sont représenté la nature de l'univers sous la figure du plus beau triangle. Le côté perpendiculaire de ce triangle aurait été de *trois* parties, la base de *quatre* et l'hypoténuse de *cinq*. Le carré élevé sur le côté vertical sera égal à neuf, dit-il; celui sur la base à seize; neuf

et seize font vingt-cinq. Le carré élevé sur l'hypoténuse (de cinq parties) sera égal à vingt-cinq. Par conséquent, le carré élevé sur l'hypoténuse sera égal à la somme des carrés élevés sur les deux autres côtés. « ...On peut comparer la ligne verticale, continue Plutarque, au *principe mâle*, la ligne horizontale au *principe femelle*, et l'hypoténuse à l'*effet* ou le *fruit* de l'un et de l'autre, — *Osiris* comme l'origine, *Isis* comme la conception, et *Horus* comme la naissance. Car trois est le premier nombre impair et parfait; le quatre est le carré du côté pair deux; le cinq résulte de l'un et de l'autre; il procède du père et de la mère, parce que ce nombre est composé du nombre trois et du nombre deux. Enfin, le carré du nombre cinq produit un nombre égal (25) à celui des lettres égyptiennes. Voilà ce que dit Plutarque [1]. »

Le texte n'a pas suffi à l'auteur de l'*Histoire générale de l'Architecture*, il y a joint comme auxiliaires indispensables, d'excellentes vignettes sur bois, plans, coupes, élévations, détails des monuments, cartes géographiques et topographiques. Nous en donnons quelques spécimens. Il y a joint encore une bibliographie fort complète. L'éditeur a fait les choses comme l'auteur, avec goût, avec luxe et avec conscience.

Un travail comme celui de M. Daniel Ramée n'est pas de ceux qu'on juge en une fois et sommairement : quand de nouveaux fascicules auront paru, nous nous ferons un devoir et un plaisir d'en parler avec détails à nos lecteurs.

Nous aurions bien quelques critiques à faire à l'auteur sur la forme de son livre. Le style en est parfois dur ou incorrect; toutefois il présente un progrès sensible et louable sur celui de la *Théologie cosmogonique*. Nous ne devons pas oublier, d'ailleurs, que nous avons affaire à un artiste et non à un écrivain; et que d'écrivains seraient heureux de faire de l'art comme M. Ramée fait de la littérature et de la philosophie !

LOUIS CASTEL.

1. T. I, liv. I, ch. I, p. 160 et 161.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTE DE LA COLLECTION LOUIS FOULD

(Fin.)

Nous donnons aujourd'hui la fin de la vente de la collection Louis Fould.

Le commissaire-priseur qui dirigeait cette vente a bien voulu nous faire observer « que nos reproches de lenteur et de parcimonie étaient très-peu fondés. » Nous nous empressons de consigner ici que le catalogue, « qui ne contenait pas moins de 250 pages d'impression, a été rédigé, imprimé et broché en moins d'un mois, et que des commissions envoyées, même de Russie, sont arrivées en temps utile. » Il a donc fallu toute l'intelligence, l'habitude consommée et l'activité de l'expert, M. Roussel, pour arriver à temps.

Ce catalogue a été tiré à 2,500 exemplaires, dont près de 2,300 avaient été distribués gratuitement. C'est donc environ 200 fr., en supposant que tous les exemplaires restants aient été vendus, que « les employés chargés du service de la vente » ont eu à se partager comme gratification. On conviendra que c'est risquer de mécontenter le public pour bien peu de chose. En imprimant dans notre dernier compte rendu l'observation qui nous a valu ces explications, nous étions l'écho de plaintes vives et nombreuses. On a semblé craindre dans le monde des curieux que l'usage de distribuer gratuitement et à domicile les catalogues aux amateurs ou aux écrivains qu'ils intéressent, ne tombât en désuétude, et l'on s'est alarmé un peu trop vite. Il n'y a eu d'oubli que dans les distributions.

MÉDAILLES DE LA RENAISSANCE. — Bronze : *Jeanne Albizzi*, femme de Laurent Tornabuoni, buste de profil; au revers, un groupe de trois femmes nues. Très-bel exemplaire[1]. 524 fr. — *Aurelio d'all'Acqua*, buste de profil, la tête nue; au revers, la Justice assise. Ouvrage de Jules della Torre. 265 fr. — *Médaillon* représentant Henri IV et Marie de Médicis, bustes conjugués, de profil, du roi et de la reine; revers, le roi en Mars. Diam. 19 cent. 570 fr.

ÉMAUX. — Émail de Limoges : *Coupe* à pied élevé et à couvercle; à l'intérieur Énée et les amours de Didon ; peinture grisaille teintée et rehaussée d'or ; l'extérieur est décoré de mascarons en grisaille et d'arabesques d'or, le pied à balustre; Neptune dans son char, suivi d'une sirène montée sur un bouc marin; au-dessous du balustre

1. Nous avons reproduit cette belle médaille dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. VI, p. 284.

l'enlèvement d'Hélène. Sur le couvercle, la marche triomphale de Bacchus et de Silène; le revers est décoré d'arabesques d'or qui entourent quatre cartouches peints en grisaille, représentant des enfants jouant du violon. Haut. 15 cent., diam. 16 cent. Cette belle coupe, de la plus exquise conservation, était attribuée à P. Raymond avec toute vraisemblance. 7,700 fr. — *Coupe* sans couvercle, à peinture coloriée, représentant le Jugement de Pâris; les noms des divinités sont inscrits au-dessus de leurs têtes en lettres d'or; le revers de la coupe est décoré de guirlandes et de trophées. Haut. 12 cent., diam. 17 cent. 560 fr.— *Coffret* dont la monture est en cuivre ciselé et doré, décoré de douze peintures en grisaille, avec inscription en lettres d'or, représentant l'histoire de Tobie[1]. Haut. 11 cent., long. 17 c., larg. 10 cent. 10,000 fr. — *Grand triptyque* monumental, peinture grisaille légèrement tintée; le tableau du centre représente saint Jean prêchant, et autour de lui un nombreux auditoire; au-dessus, dans le cintre, Dieu le père bénissant; le volet de gauche représente le baptême de Jésus par saint Jean; le volet de droite la décollation de saint Jean; au-dessus de chacun de ces volets un ange sonnant de la trompette. Ces peintures peuvent être attribuées à Martin Didier; la monture en bois noir était décorée d'arabesques en or. Haut., y compris le cadre, 60 cent., long. 70 c.; pièce remarquable par la beauté de la peinture et la conservation. 7,100 fr. Elle avait été payée 2,310 fr. à la vente de M. Didier Petit. — *Plaque ovale* légèrement convexe; peinture coloriée et sur paillons, représentant David, et Bethsabée sortant du bain entourée de ses femmes; la messagère de David lui remet une lettre; la scène se passe dans un magnifique jardin, orné de vases précieux et de statues de marbre; la fontaine d'où l'eau jaillit est ornée de sculptures et surmontée de Pégase; dans l'éloignement on distingue la ville de Jérusalem, à gauche le palais de David, où l'on reconnaît David lui-même sur son balcon, la couronne en tête et le sceptre à la main. Cette plaque, attribuée à Jean Courtois, avait subi quelques restaurations; M. de Laborde la mentionne parmi les œuvres non signées de cet artiste, dans sa notice sur les émaux du Louvre. Haut. 30 cent., larg. 41 cent. 5,950 fr. *Plaque ovale;* peinture grisaille, d'après le Rosso, représentant la déesse Ops, debout et nue, pressant ses seins, debout au milieu d'animaux divers; le fond est un paysage verdoyant; on voit dans l'éloignement une ville; sur une banderole on lit : *Opus Saturni coniux mater que deorum.* Haut. 27 cent., larg. 21 cent. 615 fr. — *Plaque ovale* légèrement concave, peinture coloriée représentant la Charité; au milieu d'une prairie une jeune femme debout allaite un enfant; plusieurs autres enfants sont auprès d'elle. Haut. 26 cent. sur 20. Décrit dans l'ouvrage de M. de Laborde. 4,020 fr. — *Plaque carrée,* peinture coloriée et sur paillons, richement rehaussée d'or, représentant l'Adoration des bergers; attribuée à Léonard Limousin. Haut. 25 cent., larg. 17 cent. 2,050 fr. — *Plaque carrée,* peinture coloriée, de style allemand, représentant l'Annonciation. Cette belle peinture est enrichie d'émaux de couleur sur paillons imitant les pierreries, et peut être attribuée à Penicaud l'Ancien. Haut. 25 cent., larg. 20 cent. 3100 fr. — *Plaque en forme de carré long,* à peinture coloriée sur fond bleu, représentant quatre Anges agenouillés en oraison. Cette peinture est de la fin du xve siècle. Haut. 5 cent. 1/2 sur 21. 290 fr. — *Plaque de forme rectangulaire,* peinture grisaille sur fond bleu avec quelques rehauts d'or, représentant le martyre de saint Laurent, d'après la gravure de Marc-Antoine. La belle composition de Baccio Bandinelli n'a rien perdu de sa grandeur dans la petite dimen-

1. Nous en avons également donné la gravure. Il a été acheté par M. Rothschild, de Vienne.

sion de 66 millim. de hauteur sur 82. Le peintre émailleur auquel on doit ce petit chef-d'œuvre, l'a signé MP. 3,727 fr.

Plaque carrée échancrée dans le haut, peinture grisaille teintée, rehaussée d'or, représentant Jésus mis au tombeau; la plaque porte au revers le poinçon de la famille Penicaud. Haut. 8 cent., larg. 9 cent. 680 fr.—*Plaque cintrée* dans le haut, peinture grisaille rehaussée d'or; dans la partie cintrée, l'Annonciation; on lit au-dessus : *Ave, Maria, gratia plena;* au-dessous, le Mariage de sainte Catherine. Haut. 16 cent., larg. 10 cent. Cette belle peinture peut être attribuée à Martin Didier. 400 fr.—*Plaque rectangulaire,* peinture grisaille, rehaussée d'or, représentant la Cène; cette plaque porte au revers un poinçon de fabrique que nous n'avons pu déchiffrer. Haut. 5 c. 1/2 sur 8. 260 fr. — *Plaque de forme rectangulaire,* à peinture colorée sur paillons, représentant Minerve debout et casquée, couverte d'une longue robe bleue. Très-bel émail, signé J. C. (Jean Courtois.) Haut. 12 cent., larg. 9 cent. 970 fr. — *Plaque* de même forme que la précédente, à peinture coloriée et à paillons, représentant Vénus et l'Amour, entourés de riches ornements. Ce bel émail est signé J. D. C. (Jean de Court). Haut. 13 cent., larg. 10 cent. 1,200 fr. Ces deux émaux reproduisent, comme l'a fait remarquer M. Darcel, des compositions d'Étienne Delaulne, et donnent ainsi un nouvel intérêt aux précieuses petites gravures au burin du maître orléanais.

Figures et bas-reliefs en faïence émaillée, des della Robbia. — Bas-relief : *La Vierge assise,* tenant sur ses genoux l'enfant Jésus; les figures se détachent en blanc sur un fond bleu; les cheveux, les nimbes et les broderies sont dorés; les fleurs et le gazon sont de couleur naturelle. Haut. 45 cent., larg. 35 cent. 3000 fr. Ce bas-relief, attribué contre toute vraisemblance à Lucas della Robbia, avait, dit-on, été moulé à Florence par M. Freppa, sur un original, et réparé avec soin.

Majoliques. — Fabrique de Pesaro : *Plat* chargé d'arabesques en relief qui se détachent en jaune sur fond blanc; le bord, à fond bleu, est d'un décor analogue; sur l'ombilic un lion assis. Diam. 38 cent. Ce plat, d'une grande rareté, est aussi d'une parfaite conservation. 540 fr. — Fabrique de Gubbio : *Petit plat* à reflets rouge-feu très-vifs, à décors d'arabesques fantastiques sur fond bleu; au fond, un buste de femme, GUSTINA, et le millésime 1529; au revers, le même millésime. Ce plat est probablement de Giorgio.

Verrerie. — Verre de Venise : *Deux grands flacons-bouteilles,* à panse aplatie, à long col, décorées de larges rosaces à fond d'or, rehaussées d'émaux de couleurs variées. Très-belle pièce d'une rare conservation. 3,000 fr. — *Grand vase à couvercle,* en verre violet semé d'or, orné de côtes saillantes. Haut. 48 cent., diam. 20 cent. — Ce vase provient du cabinet Debruge. 1480 fr. — *Buire* en verre bleu, couverte de rinceaux et de fleurs émaillées en couleurs variées; l'anse était couverte d'un semis d'or. Haut. 26 cent. 2,400 fr.

Porcelaines. — Porcelaine de Saxe : *Deux bustes de jeunes filles* coiffées d'un fichu blanc attaché sous le menton, et ornés d'un bouquet de fleurs en relief. 700 fr. — Porcelaines de Sèvres, pâte tendre : *Tasse et soucoupe* fond bleu grand feu, à rinceaux d'or, avec sujets de marine d'après Joseph Vernet. 610 fr. — *Tasse et soucoupe* fond bleu à décor d'or et médaillons à sujets mythologiques très-finement exécutés. 1,505 fr.

Bois sculpté. — *Cadre* avec bordure découpée à jour et sculptée dans le même

morceau de bois; les angles étaient ornés d'Amours ailés. 36 c. sur 31 c. 611 fr.

Horlogerie. — *Grande pendule* en marqueterie de Boule, sur écaille noire. Les pilastres, ornés de consoles en bronze doré, supportent un fronton au sommet duquel est une lampe antique: au-dessous du cadran, le Temps enlevant l'une des heures; à la base un baromètre de forme hémisphérique, supporté par un socle sur lequel on lit : *Dirigit atque movet;* sur les côtés, deux sphinx accroupis en bronze doré; au-dessous des pilastres, deux socles ornés de masques de Méduse et les pieds à hélice. Haut. 1 m. 10 cent., long. 43 cent., larg. 50 cent. Ce modèle, bien qu'un peu lourd, est un des plus beaux de Boule : il figure dans l'ouvrage en cours d'exécution de M. A. Destailleur, intitulé : *Recueil d'estampes relatives à l'ornementation des appartements aux* XVI[e], XVII[e] *et* XVIII[e] *siècles.* 10,000 fr.

Divers. — Écaille : *Tabatière carrée* garnie en or, dont le couvercle est orné du portrait du maréchal de Turenne, par Petitot. Très-belle peinture. Cette tabatière avait appartenu à l'empereur Napoléon. Un certificat accompagne cette boîte, pour en certifier la provenance. 3,200 fr. — Mosaïque en relief : *Belle boîte* de forme ovale, en jaspe sanguin, entièrement couverte de bouquets de fleurs; mosaïque en relief, exécutée en matières précieuses avec une rare perfection. Monture en or de couleur ciselé, du temps de Louis XVI. 3,500 fr. — Écaille : *Boîte à fiches* de forme oblongue, divisée en quatre compartiments qui contiennent chacun une boîte plus petite renfermant des fiches, jetons et contrats, aussi en écaille; on lit sur les jetons des devises qui témoignaient de la jovialité de nos pères. Cette boîte est décorée d'incrustations en nacre de perle et d'or. Le dessus offre un paysage avec des bergères figurées en or. A l'intérieur, un plateau, du même travail, représente des personnages mythologiques. On lit dedans : J. SARAOF, à Naples. 2,680 fr.

Curiosités chinoises. — Jade vert : *Vase* formé d'une large feuille repliée sur elle-même, qui s'élève d'un rocher entouré d'arbrisseaux et d'oiseaux. Haut. 21 cent. 800 fr. — Jade : *Coupe* représentant une fleur de lothus à demi épanouie; sur pied en bois noir représentant la même fleur. Haut. 14 cent., long. 23 cent. 1,000 fr.

Bronze. — *Ting,* vase à parfums, forme d'abricot-pêche, avec couvercle composé de fruits; pied en bois noir figurant des branches. Haut. 26 cent., larg. 35 c. 415 fr.

Émaux. — Émail cloisonné : *Deux vases;* la décoration, sur fond noir, offre des raisins et des fleurs épanouis, et des dragons au milieu de nuages et de rochers; les anses sont formées par des papillons. Haut. 55 cent. 1,790 fr. — *Paire de vases* pyriformes à couvercle, fond bleu, ornés de fleurons et palmettes de couleurs vives; sur socle en bois. Haut. totale, 33 cent. 435 fr.

Porcelaine de Chine. — *Deux magnifiques chimères,* en porcelaine céladon, des deux couleurs, au grand feu, violet et bleu turquoise; auprès de la femelle est une petite chimère; auprès du mâle, une boule découpée à jour; les piédestaux sont violets. Ces pièces étaient d'une parfaite conservation et de la plus belle qualité. 5,000 fr.

Vase pyriforme allongé, céladon fond bleu-turquoise, décoré en relief. Pièce remarquable par son volume et sa belle qualité; sur pied en bois noir. Haut. totale, 68 cent. 3,105 fr. — *Paire de vases* de forme ovoïde, en céladon bleu clair, avec deux anses à méandres en relief de couleur brune, dont la panse et le col sont décorés de vases avec fleurs et arbustes sur fond brun. Haut. 86 cent. 2,250 fr. — *Deux vases,* forme cornet, avec renflement au milieu, céladon vert clair, décorés de fleurs et de rinceaux gravés à la pointe, montés en bronze doré. Haut. 52 cent. 2,301 fr.

Laques. — *Vase de forme cylindrique* à couvercle, laque aventuriné, sur lequel sont représentés en or des thuyas, des bambous et des lit-chis, dont quelques-uns sont en argent. Monture en bronze doré, de travail européen moderne. Haut. 24 cent. 401 fr.

Vase en porcelaine du Japon. — *Deux vases* rappelant la forme dite Médicis, fond gros bleu, décorés de fleurs et de cartouches ornés d'arbustes; l'intérieur est décoré de fleurs sur fond blanc. Monture européenne en bronze doré. Haut. 32 cent., diam. 38 cent. 2,010 fr.

Armes. — *Couteau-poignard;* lame en damas, avec inscriptions damasquinées en or et cannelures longitudinales renfermant des perles mobiles; poignées en écaille avec piqué d'or; fourreau en velours vert. 455 fr.

Objets de l'Inde. — *Burette à long col recourbé,* en jade blanc laiteux, incrustée de rubis et d'émaux de couleur. Très-beau travail. Haut. 18 cent. 2,520 fr.

Objet oriental en bronze. — *Vase à anse mobile,* richement décoré d'arabesques et de sujets à figures sur fond doré. Haut. 22 cent. 1,000 fr.

Cette vente a produit près de 650,000 fr.

Nous nous trouvons encore obligé, à notre grand regret, de renvoyer au prochain numéro les comptes rendus de vente que nous avions reçus d'Orléans et de la province. Nous les publierons sans aucune remise dans notre livraison du 1er août, et nous y joindrons celui de la vente Fontana (belle collection de monnaies romaines), qui, dirigée par M. Delbergue-Cormont, a produit au delà de 40,000 fr.

PH. BURTY.

Nous recevons les communications suivantes, l'une de M. Jules Renouvier, l'autre de M. A. de Montaiglon :

« Dans le travail où il a consigné avec tant d'intérêt les *Souvenirs de la jeunesse de Nicolas Poussin aux Andelys,* M. Gandar a décrit et analysé une peinture murale découverte, il y a quelques années, et qu'on attribue au grand peintre. Voici que, à la faveur de la gravure donnée par la *Gazette* d'après cette composition, un de mes amis de Montpellier a cru, un moment, reconnaître des dessins de Poussin sous deux cadres qu'il avait rencontrés chez un de ses parents. L'un reproduisait exactement le groupe des cinq figures de la peinture murale, avec cette seule différence qu'elles n'étaient plus l'accessoire d'un paysage, mais formaient la composition entière; l'autre en était le pendant, encore un groupe de faunes et de bacchantes. Par malheur, ces dessins de petite dimension (25 centimètres de hauteur sur 20 centimètres de longueur), exécutés en gouache de la façon la plus lente, n'accusaient qu'une pauvre copie de quelques gravures vulgaires. Il n'y avait plus qu'à les chercher, et la chasse n'était pas sans attrait, puisqu'on était en même temps sur la piste de l'auteur de la peinture des Andelys. Ce n'est pas précisément dans l'école de Poussin que j'ai trouvé, mais dans celle de son rival Vouet, qui expie si fort aujourd'hui sa vogue passée. Le lièvre gît dans l'œuvre de Michel Dorigny, élève et gendre de Vouet, qui peignit et grava, de 1636 à 1666, force bacchanales, les unes de son invention, les autres d'après *Dodore Fiollet* (Odoardo Fialetti), Zacharie Heime, Lesueur, Perrier et Vouet, mais qui ne travailla jamais d'après Poussin. Je me suis assuré ici que les gouaches trouvées à Montpellier ne sont que des copies, dans les mêmes dimensions et en sens inverse, des gravures

formant les numéros 3 et 4 de la suite de six bacchanales inventées et gravées par Michel Dorigny, à l'adresse de Mariette, décrites dans *le Peintre graveur français*, de M. Robert Dumesnil, sous les numéros 8 et 9. Le groupe de figures de la peinture des Andelys correspond parfaitement au numéro 4, ainsi décrit : « Homme et femme portant un grand vase et se dirigeant à la gauche du devant, où des enfants les précèdent, jouant de divers instruments. » Je n'en juge que par la petite gravure de la *Gazette ;* ceux qui connaissent la peinture même décideront maintenant si elle peut être un travail original de Dorigny ou celui d'un décorateur (il y en a toujours d'habiles parmi les inconnus) qui aura placé ce groupe tout fait dans un de ces paysages. Tout ce que je vois, c'est que la gravure de Dorigny, dans sa manière fadasse, a de la soudaineté et du ragoût. » J. Renouvier.

Sur la vie de Pierre Lescot, il n'y avait guère de connu que la fameuse histoire de sa barbe et les beaux vers de Ronsard. A peu près tout l'article de M. Berty est donc nouveau et par là des plus curieux[1]; je n'ai rien à y reprendre, rien même à y ajouter qui soit vraiment nouveau après lui, mais je puis apporter plusieurs confirmations. L'une surtout sera d'autant plus précieuse à M. Berty qu'elle porte sur une supposition qu'il a faite et qui est en réalité de la plus complète certitude. Elle résulte pour moi d'un factum imprimé que j'ai sous les yeux. Il a échappé à M. Berty, ce qui est bien naturel ; le hasard ne sert jamais que ceux qui cherchent et qui cherchent bien, mais il ne les sert pas toujours, et, dans le meilleur travail, il y a toujours quelque chose de donné ou de refusé par le hasard.

La pièce dont je parle est un in-4° de 27 pages qui a pour titre : « Fins de don recevoir et subordinement deffenses en proposition d'erreur pour maistre Léon Lescot, conseiller en parlement deffendeur contre maistre Pierre Lescot, aussi conseiller en icelle cour, deffendeur » (faute d'impression pour demandeur). L'impression est d'une élégance que nos mémoires de procès n'ont plus aujourd'hui, et je remarquerai même la lettre ornée du commencement, parce qu'elle justifie une fois de plus un fait encore peu remarqué. C'est que les ornements qui accompagnent les initiales historiées ne sont pas toujours d'une fantaisie aussi absolue qu'on le croit en général, pour s'épargner la peine d'en chercher le sens. Souvent ils se rapportent à la lettre, le plus souvent en représentant un être ou une chose dont le nom, soit en latin, soit en langue vulgaire, commence par la lettre même à la décoration de laquelle on les fait servir, et quelquefois

1. Nous joignons ici, comme nous l'avons annoncé, un fac-simile de la signature de Pierre Lescot.

aussi, quoique moins fréquemment, au moyen du rébus, ce qui est fort dans les habitudes du moyen âge. J'ai eu l'occasion d'indiquer ce fait pour l'Alphabet de la Mort d'Holbein; la lettre initiale de notre factum en offre un exemple d'une autre nature. C'est un L, et les deux enfants qui l'accompagnent tiennent ce qu'en blason l'on appelle un demi-vol, c'est-à-dire une *aile* d'oiseau arrachée. Si le dessinateur, sans descendre jusqu'à l'espèce, avait voulu caractériser une lettre par un oiseau, il se serait servi de l'O ou de l'A, initiale d'*avis*. Les lettres ornées de certains dictionnaires, les abécédaires illustrés pour les enfants sont conçus dans ce système, mais il est curieux de remarquer que, comme tout ce qui est vraiment populaire, ils contiennent, sans le savoir, une tradition du passé.

Mais je reviens à la pièce même. C'est un mémoire d'appel présenté par celui des deux neveux de Lescot qui avait gagné en première instance, et qui était, de nouveau ou à son tour, attaqué par celui qui avait perdu. Léon Lescot, défendeur dans ce nouveau procès, c'est le Clermont, et Pierre Lescot, le demandeur, est le Lissy dont parle M. Berty. Si celui-ci n'avait pas trouvé ailleurs la date de la mort de Lescot, elle serait révélée par notre pièce qui indique de même le 10 septembre 1578, année fatale, du reste, aux grands architectes du XVIe siècle, puisque Bullant devait mourir à un mois juste de là, c'est-à-dire le 10 octobre. Mais avant sa mort, Lescot avait fait un testament en faveur de ses neveux. Il laissait à Clermont ses biens ecclésiastiques, à la charge par lui de renoncer, en faveur de Lissy, à la succession de leur père commun. Clermont promit un 13 août, nous ne savons de quelle année, d'accomplir ce testament, et fit, le 14, à son frère Lissy, donation de sa part dans la succession de leur père; nous voyons seulement que ces actes, et par suite le testament, sont antérieurs à 1574, puisque, le 24 février 1574, les deux frères et le nouveau fermier de la ferme de La Croix empruntent solidairement et pour un an, au sieur de Videville, la somme de 1,900 livres; le 30 mars, il y eut partage entre les frères, par lequel Clermont eut à lui seul la ferme de La Croix, et le 11 juin 1575, pour payer le sieur de Videville, les frères et le même fermier empruntent à Thierry de Saint-Laurent 960 écus, c'est-à-dire 2,880 livres.

Nous ne suivrons pas le factum dans toutes ses raisons de droit portant sur la gratuité de la donation de Clermont, puisqu'une fois faite, elle était irrévocable, tandis que le testament ne l'est devenu que par la mort de Lescot. J'en extrairai seulement encore quelques faits restés pour nous intéressants. Pendant un voyage que Clermont fit en Italie, Lissy se fit donner entre-vifs les propriétés de Clagny son oncle, et la moitié de ses meubles, de sorte que le surplus des meubles et les acquetz furent légués à Clermont, à la charge d'accomplir le surplus du testament et de payer à Lissy 800 livres par an, durant la vie de leur mère commune. Ainsi Lescot a fait deux testaments, qui se retrouveront peut-être.

En même temps, ces meubles laissés à Clermont ne valent pas les frais funéraires, legs de serviteurs, œuvres pitoyables, et les acquetz se réduisent au jardin du faubourg Saint-Jacques, « notoirement lieu de plaisir, de plus de despence pour son entretenement que de profit, » et ne valant pas les 800 livres de rente.

D'un côté, il y a quelques éclaircissements sur la seigneurie de Lissy dont M. Berty a parlé, renversant ainsi la fausse attribution à une famille italienne d'*Alessi*. Elle appartint nécessairement au père des deux neveux de Lescot, ce qui ferait croire que ce dernier n'était pas l'aîné de son frère, mais son cadet, et de plus, la pièce permet d'en déterminer en toute certitude l'attribution. Il y est question d'un « Claude Le Fugelier,

laboureur, demeurant à *Bois-Gantier*, paroisse de Lissy. » Or, en recourant à la carte de Cassini, feuille 1, on trouve à côté du Lissy, voisin de Brie-Comte-Robert, une localité du nom de *Bois-Gautier*. La différence d'une lettre, qui vient certainement d'une faute d'impression dans le factum, est insignifiante, et l'identité de Lissy est par là tout à fait établie dans le sens déjà indiqué par M. Berty.

ANATOLE DE MONTAIGLON.

NÉCROLOGIE

Un artiste qui fut quelque peu peintre et graveur, mais qui fut surtout lithographe, Henri Grevedon, vient de terminer sa longue et laborieuse carrière.

Né en 1778, il entra fort jeune à l'atelier de Regnault, et exposa, à peine âgé de quinze ans, une *Mort d'Hector*, qui lui valut, nous ne savons trop par suite de quelle galanterie politique, le titre de membre de l'Académie de Saint-Pétersbourg. Grevedon renonça bientôt à la peinture, et publia quelques gravures sous le prénom de Henry.

Le succès de la belle lithographie d'Aubry Lecomte, *l'Enlèvement de Psyché*, inspira à Grevedon la meilleure pièce de son œuvre considérable. Il traduisit à son tour sur la pierre, avec beaucoup de charme, ce petit *Zéphyre* que Prud'hon surprit dans l'ombre de quelque bois sacré, effleurant d'un pied furtif le miroir d'une source. Mais Grevedon ne retrouva jamais la grâce et l'abandon que le maître lui soufflait par-dessus l'épaule. Il publia quelques bonnes reproductions de tableaux dans la galerie du Palais-Royal. Il fit, à l'imitation, ou au moins aux côtés de son ami Achille Dévéria, des suites de costumes allégoriques ou d'emblèmes, *les Mois, les Fleurs, les Parties du Monde*...., et dessina des portraits qui, sans avoir l'esprit et la force de ceux de M. Gigoux, ont cependant de la morbidesse et témoignent d'un goût délicat.

Achille Dévéria nous a laissé de Grevedon un portrait vif et lestement croqué. On y reconnaît cet artiste aimable qui, par une coquetterie posthume et non sans grâce, recommandait à ses enfants de ne point écrire son âge sur ses billets d'enterrement. Il a même copié, en y ajoutant de la saveur, quelques-uns de ses portraits d'artistes dramatiques, entre autres celui de madame Grevedon, qui jouait les grandes coquettes au Gymnase, et de ses deux filles, dont l'une devint cantatrice, et dont la seconde épousa M. Regnier, l'éminent comique des Français.

Le Cabinet des estampes possède l'œuvre presque complet de Grevedon, et nous le signalons aux artistes pour les portraits qu'il contient, et surtout pour les renseignements précis qu'ils pourront y puiser sur le costume féminin de la période de 1830 à 1840.

PH. B.

Nous apprenons également la mort du doyen des peintres espagnols, don Antonio de Risera. Il avait succédé depuis quelques mois à M. Madrazo, dans la direction du Musée de peinture et de sculpture de Madrid, et, dans le mouvement qui agite en ce moment l'Espagne et semble préluder à une renaissance, il représentait avec autorité la tradition académique.

Nous avons encore le regret d'annoncer la mort de M. Simon Saint-Jean, peintre de fleurs, né à Lyon et mort encore jeune dans sa ville natale. Nous reparlerons de ce peintre qui avait jeté tant d'éclat sur l'école lyonnaise, et qui avait obtenu la plus haute

distinction qu'un artiste puisse ambitionner, en cultivant un genre particulièrement et justement honoré dans une ville comme Lyon.

— M. Francis Petit, l'habile expert qui a organisé cet hiver la brillante Exposition de peintures modernes dont notre collaborateur M. Théophile Gautier a rendu compte, encouragé par son succès, vient d'en ouvrir une nouvelle dans le même local, 26, boulevard des Italiens. Les amateurs, assurés par une première épreuve, du bon goût qui préside à ces expositions, et de l'estime où elles sont auprès des connaisseurs, n'ont pas hésité à se dessaisir encore une fois de leurs plus précieux tableaux.

Cette seconde exposition se compose, non plus comme la première, d'ouvrages de l'école moderne, mais d'environ 300 peintures françaises anciennes, principalement des maîtres du dernier siècle. Quelques œuvres remarquables de Philippe de Champagne, de Poussin, de Claude Lorrain, de Largillière, appartiennent bien au XVIIe siècle; mais ce sont les Chardin, les Watteau, les Pater, les Greuze, les Latour et les plus charmants peintres du XVIIIe, qui tiennent ici la plus grande et la meilleure place. Un important tableau de David, un nombre considérable d'ouvrages de Prud'hon et d'autres artistes du même temps nous conduisent enfin jusqu'à l'Empire. Nous ne pouvons qu'engager nos lecteurs à visiter sans retard cette exposition, en attendant que nous puissions leur en parler avec plus de détails.

— Le *Moniteur* a publié le règlement pour le Salon de 1861. Nous en extrayons les principaux articles :

Art. 1er. L'exposition des ouvrages des artistes vivants qui aura lieu au palais des Champs-Élysées, du 1er mai au 1er juillet 1861, sera ouverte aux productions des artistes français et étrangers.

Chaque artiste ne pourra envoyer à cette Exposition que quatre ouvrages, dans chacun des cinq genres qui sont : la peinture, la sculpture, la gravure, la lithographie et l'architecture.

Chaque artiste, en déposant ou en faisant déposer ses œuvres, devra en même temps remettre ou faire remettre une notice, signée de lui, contenant ses nom et prénoms, le lieu de sa naissance, le nom de ses maîtres, la mention des récompenses obtenues par lui. Un appendice du catalogue sera consacré aux ouvrages de peinture et de sculpture exécutés depuis l'Exposition dernière dans les monuments publics et qui, par la place qu'ils occupent dans la décoration de ces monuments, ne pourront figurer au Salon de 1861. Les artistes, en déposant au bureau du catalogue l'indication de leurs travaux de cette nature, devront remettre, à l'appui de leurs déclarations, les pièces officielles qui attestent la commande et la date de la livraison.

Les ouvrages devront être déposés du 20 mars au 1er avril, à six heures du soir. Passé cette époque, aucune œuvre ne sera reçue. Aucun sursis ne sera accordé par l'administration.

Le jury d'admission sera composé des quatre premières sections de l'Académie des beaux-arts, auxquelles seront adjoints MM. les membres libres de cette académie, et il sera présidé par le directeur général des musées.

Seront reçues sans examen les œuvres des membres de l'Institut, celles des artistes décorés pour leurs ouvrages, ou ayant obtenu soit une médaille de 1re classe aux expositions annuelles, soit une médaille de 2e classe à l'Exposition universelle.

Le jury des récompenses sera le même que le jury d'admission.

Les médailles seront de trois classes :

1re classe, valeur de 1,500 fr.; 2e classe, valeur de 500 fr.; 3e classe, valeur de 250 fr.

Une médaille d'honneur, de la valeur de 4,000 fr., pourra être accordée à l'artiste qui se sera fait remarquer entre tous par un ouvrage du mérite éclatant.

Le produit des entrées et des autres recettes de l'exposition sera employé à l'acquisition d'œuvres exposées.

Tous les jours de la semaine, le droit d'entrée à l'exposition sera de 1 fr. par personne. Les dimanches, l'entrée sera gratuite.

— Une exposition d'ouvrages d'artistes vivants aura lieu cette année à Amsterdam, dans le local de l'Académie royale des beaux-arts.

Cette exposition sera ouverte le lundi 3 septembre prochain, et finira le lundi 8 octobre. Sa durée pourra, toutefois, être prolongée. Les artistes étrangers à la Hollande sont invités à y prendre part.

Les tableaux, dessins, estampes, convenablement encadrés, et les objets de sculpture, doivent être rendus dans le local susdit, du mercredi 1er août au lundi 20 du même mois; l'affranchissement n'est point obligatoire, sous la condition que l'envoi ait lieu par les moyens de transport ordinaires, et non par des convois de grande vitesse. Aucun objet ne pourra être reçu à l'exposition s'il n'est envoyé par l'artiste lui-même, ou accompagné de son consentement écrit.

Chaque envoi doit être accompagné d'une lettre adressée à la commission de l'exposition, et faisant connaître les nom, prénoms et demeure de l'auteur, avec les explications à insérer au catalogue. Ce catalogue fera également connaître, s'il y a lieu, le prix stipulé pour la vente des ouvrages.

Aussitôt après la clôture, les objets qui auront été exposés, qu'ils aient été achetés ou non, seront délivrés ou expédiés le plus tôt possible, et aux frais des exposants, aux adresses indiquées.

Six médailles d'or, de la valeur de 30 ducats, seront décernées par le gouvernement, à savoir : trois à des artistes nationaux, et trois à des artistes étrangers qui se seront distingués par un mérite supérieur.

La municipalité d'Amsterdam décernera, d'autre part, six médailles d'or, de la valeur de 100 florins, à savoir : quatre à des artistes nationaux et deux à des artistes étrangers.

— Nos lecteurs nous sauront gré, sans doute, de leur indiquer les travaux remarquables qui se publient dans une revue qui s'occupe, elle aussi, de matières intéressantes pour eux, à d'autres points de vue.

Dans sa livraison de juillet, la *Revue archéologique* vient de publier, sur les fouilles entreprises pour le compte du vice-roi d'Égypte par M. Ange Mariette, un mémoire important où l'infatigable égyptologue montre combien ces recherches ont d'attrait et de valeur pour l'histoire et pour les arts. Dans la même livraison se trouve un *Mémoire sur l'usage des tablettes en cire*, par M. Edelestand Duméril; un article touchant une *Représentation inédite de Job* sur un sarcophage d'Arles, par M. Edmond Leblant; un travail sur *les Ruines de Philippes*, par M. G. Perrot, de l'École d'Athènes; une notice sur *les Monuments populaires de Notre-Dame de Liesse*, par M. Stanislas Prioux.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

LE CABINET DES ESTAMPES[1]

SON ORIGINE ET SES DÉVELOPPEMENTS SUCCESSIFS



Le Cabinet des Estampes n'a pas une origine fort ancienne; ce fut en 1666, sur la proposition de J.-B. Colbert, alors premier ministre, que Louis XIV institua ce précieux dépôt, en acquérant pour l'État une première collection de pièces gravées. Le roi comprit l'utilité de réunir aux richesses de la Bibliothèque, déjà si considérables à cette époque, un cabinet de gravures, complément indispensable d'une collection historique. A côté des livres dans lesquels sont consignés les faits les plus mémorables comme les plus cachés de l'histoire, l'estampe est le plus souvent nécessaire pour montrer aux yeux ce que le volume apprend à l'intelligence; elle confirme la narration et l'éclaircit. La meilleure description de tel événement, les circonstances caractéristiques de tel combat ne peuvent être bien comprises si l'on ne connaît le pays où ce combat a eu lieu, où cet événement s'est accompli. Comment expliquer les causes d'une vic-

1. Voulant donner un spécimen des estampes belles et précieuses que possède la Bibliothèque impériale de Paris, nous avons cherché, dans le nombre infini des pièces hors ligne qui y sont conservées, des planches qui n'avaient encore été reproduites nulle part. L'école italienne se trouve donc représentée par un petit nielle, une *Muse,* décrit par M. Duchesne aîné, et par *le Combat de deux Centaures,* estampe presque introuvable d'Ant. Pollajuolo; le maître de 1466, avec une de ses plus belles pièces, la *Sainte Véronique,* personnifie l'école d'outre-Rhin; enfin un paysage de Francisque Millet, *le Voyageur,* et une charmante figure de Callot, donnent bien la physionomie de notre école française, école souvent grandiose et toujours spirituelle.

toire ou d'une défaite, si l'on ne met sous les yeux du lecteur un plan détaillé ou une vue exacte du pays où la bataille a été livrée? De quel secours peuvent être, pour l'étude d'un caractère, l'image même de l'homme, l'expression de sa physionomie, les signes extérieurs de son tempérament? L'histoire de l'art, que les estampes permettent d'embrasser d'un seul coup d'œil, n'est-elle pas d'ailleurs un sujet assez intéressant, et en regard des livres qui traitent soit de l'esthétique, soit de la biographie des artistes, n'est-il pas encore plus sûr de trouver les œuvres elles-mêmes dont le texte parle, ou tout au moins ce qui est la reproduction fidèle de ces œuvres? L'utilité du Cabinet des Estampes est, au surplus, trop universellement reconnue pour qu'il soit opportun d'insister sur les avantages qu'il présente; et personne ne conteste qu'une collection aussi intéressante, et à tant de titres, n'ait sa place marquée dans l'établissement auquel Louis XIV l'a réunie dès l'origine.

L'abbé de Marolles forma deux collections d'estampes dont les catalogues furent imprimés en 1666 et en 1672; la première seule fut acquise par le roi, et elle servit de premier fonds au département des estampes actuel. Composée de pièces qui avaient enrichi les cabinets de Claude Maugis, abbé de Saint-Ambroise, de Charles Delorme et du sieur Kerver; augmentée des acquisitions partielles qu'avait faites Michel de Marolles depuis qu'il en était devenu le possesseur, cette collection contenait les estampes les plus rares et les plus précieuses. La fameuse *paix* de Florence gravée par Maso Finiguerra, presque toutes les pièces des maîtres primitifs, et cette série de nielles, plus nombreuse à Paris que dans aucun autre cabinet de l'Europe, proviennent de la collection de l'abbé de Marolles. Cette acquisition fut faite avec prudence, et le possesseur s'est chargé lui-même de nous instruire des motifs qui l'amenèrent à se dessaisir des estampes qu'il avait rassemblées.

Dans la préface du catalogue publié en 1666, l'abbé de Marolles proposait au roi sa collection en ces termes, indirects, si l'on ne considère que la forme, mais assez explicites cependant pour être parfaitement compris : « .....de toutes lesquelles choses j'ay recueilly cent vingt-trois mille quatre cents pièces de plus de six mille maistres en quatre cents grands volumes, sans parler des petits qui sont au nombre de plus de six vingts, *ce qui ne serait pas indigne d'une Bibliothèque royale*, où rien ne se doit négliger. » La proposition, comme on voit, n'était pas déguisée; Colbert n'eut garde de laisser échapper une semblable occasion; il en parla au roi, tenta de le convaincre et y parvint facilement. Louis XIV chargea « MM. Félibien et Mignard, de qui les seuls noms marquent la grande suffisance, » d'examiner les estampes et de lui en rendre un

compte exact; le rapport des deux experts ne fut pas défavorable sans doute, — pouvait-il l'être d'ailleurs? — car l'acquisition fut décidée. L'abbé de Marolles prend soin encore de nous dire le prix que l'on attribua au marché : « Toutes lesquelles pièces, dit-il, furent mises dans la Bibliothèque royale en cette mesme année (1667), pour lesquelles il plust au roy de donner vingt-huit mille livres, et encore depuis deux mille quatre cents livres à deux fois par gratification, parce qu'il est certain que ces livres d'estampes si bien choisies revenaient à bien davantage, comme il est aisé de le juger à tous ceux qui s'y connoissent, vu la qualité des pièces dont les principales sont rares et d'une beauté singulière.» A leur arrivée à la Bibliothèque, ces volumes d'estampes furent reliés magnifiquement et réunis aux livres imprimés; on ne se décida à les isoler de ceux-ci qu'en 1731.

La collection des estampes de Michel de Marolles une fois acquise, Louis XIV songea sérieusement à augmenter le cabinet qu'il venait de fonder. A cet effet il fit don à la Bibliothèque, en 1670, de la série des planches connues sous le nom de Cabinet du Roi. Les épreuves de tous ces cuivres formaient vingt-trois volumes grand in-folio, et cette collection comprenait les gravures exécutées d'après les tableaux du roi, les batailles d'Alexandre, des médaillons antiques, les plans et élévations des palais du Louvre, des Tuileries et de Versailles, les grottes, le labyrinthe et fontaines de Versailles, les statues antiques et modernes appartenant au roi, des termes, des bustes, des tapisseries, des carrousels, les fêtes de Versailles, les plans et élévations de l'hôtel des Invalides, les plans et perspectives de différentes maisons royales, des profils et des vues de quelques lieux de remarque; les petites conquêtes, les marches, entrées et passages, destinés à servir à l'histoire de Louis XIV; les vues, paysages et études d'après Van der Meulen, et les plans dessinés par Beaulieu. Le cadeau était, comme on peut le voir, d'une magnificence royale. Aujourd'hui, ces planches ont été transportées au Louvre, où elles sont réunies à la Chalcographie, et, par le fait de cette scission même, le cabinet des estampes et *planches gravées* dut s'intituler le Cabinet des Estampes.

La Bibliothèque ne s'enrichit guère depuis 1670 jusqu'à l'époque à laquelle M. de Gaignières légua au département des manuscrits et au Cabinet des Estampes sa précieuse collection historique.

Ce fut le 19 février 1711 que M. François-Roger de Gaignières, gouverneur des ville, château et principauté de Joinville, fit hommage au roi de tous les objets qui formaient son cabinet, par acte passé devant M[es] Cheure et Lefebure, notaires à Paris. Ce don fut accepté au nom du roi par messire Jean-Baptiste Colbert, marquis de Torcy, ministre et

secrétaire d'État. Pour indemniser M. de Gaignières des sommes énormes que lui avait coûté cette collection, le roi lui constitua quatre mille livres de rente viagère, non sans y ajouter quatre mille francs comptant, et une somme de vingt mille livres à distribuer à ses héritiers après sa mort, arrivée au mois de mars 1715. Une moitié de cette précieuse collection fait aujourd'hui partie du département des estampes; la plupart des dessins qui la composent sont peints sur vélin, soit à la gouache, soit en miniature. Gaignières avait entrepris de réunir dans ce recueil tous les monuments de quelque importance historique, tous les costumes des Français depuis l'origine de la monarchie française jusqu'au règne de Louis XIV, les châteaux curieux comme les tombeaux des personnages illustres; aussi n'épargna-t-il aucun soin ni aucune dépense pour enrichir ses portefeuilles. Par un hasard malheureux et inexplicable, une partie de la collection de M. de Gaignières a été ravie au pays auquel son possesseur l'avait si généreusement destinée. On voit aujourd'hui dans la bibliothèque Bodléienne, à Oxford, seize volumes qui devraient nous appartenir. Il est bien désirable que le Comité historique des arts et des monuments, dont la sollicitude pour ce qui intéresse notre histoire nationale est si connue, emploie tous ses efforts à restituer à la France ce qu'elle peut recouvrer de ce véritable trésor archéologique, et qu'un artiste envoyé à Oxford nous rapporte au moins des calques fidèles de ces dessins que nous ne possédons plus[1].

La collection de M. de Gaignières était divisée en deux parties : la première, composée de portraits et de costumes, est restée intacte, et est contenue dans dix volumes in-folio; la seconde, purement topographique, a été divisée, et les pièces qu'elle renfermait ont été distribuées à leurs places respectives. Cette seconde partie a servi de base à la collection topographique formée avec tant de soin au commencement de ce siècle, et augmentée depuis par des dons et des acquisitions successifs.

En 1712, M. Clément, sous-bibliothécaire, chargé spécialement de la garde des estampes et planches gravées, légua à la Bibliothèque une collection de dix-huit mille portraits. On peut encore aujourd'hui apprécier l'importance de ce don en faisant attention à la marque manuscrite *Cl* que l'on rencontre si fréquemment, et qui indique les estampes qui proviennent de M. Clément. C'est principalement sur des portraits du règne de

1. Pendant que notre collaborateur écrivait ces lignes, le vœu qu'il exprimait se trouvait réalisé. Sur le rapport d'une commission nommée *ad hoc*, M. le ministre de l'instruction publique a envoyé à Oxford un artiste habile et consciencieux, M. Frappaz, pour y copier en fac-simile les dessins innombrables de la bibliothèque Bodléienne, contenus dans les seize volumes qui ont appartenu à la collection Gaignières.



SAINTE VÉRONIQUE

Estampe du maître de 1466.

Louis XIV que l'on remarque ces initiales, mises à l'encre par le collectionneur lui-même, et sur les pièces composant les œuvres presque complets de Nanteuil, d'Édelinck, de Van Schuppen, de Pitau et des Poilly; quelques épreuves sont même remarquables par leur beauté et leur fraîcheur, et attestent le bon goût de l'amateur, comme le nombre des pièces léguées par lui témoigne de sa libéralité.

Nous arrivons à une date importante pour l'histoire de la Bibliothèque. Le 16 mai 1724, le roi avait ordonné l'installation des livres et autres dépendances de sa bibliothèque dans l'hôtel de Nevers; en 1731, l'acquisition que fit l'État des estampes du marquis de Beringhen détermina la création d'un nouveau département. Le Cabinet des Estampes, dont l'importance venait de s'accroître par cette acquisition considérable, eut désormais son rôle à part et sa vie propre.

Le marquis de Beringhen semble avoir commencé sa collection le jour où l'abbé de Marolles terminait la sienne. Ce qui contribue fort à rendre inestimable aujourd'hui la collection provenant de Beringhen, c'est la série considérable des œuvres presque complets des artistes qui parurent de 1610 à 1715. Les graveurs français étaient fort appréciés du collectionneur, et leurs estampes soigneusement classées. De là les œuvres superbes de Cl. Mellan, d'Abraham Bosse, de Nanteuil, d'Édelinck, des Poilly, de Lepautre et de Drevet, que la Bibliothèque possède aujourd'hui. Quoique plus curieux des ouvrages de ses compatriotes que des œuvres des artistes étrangers, le marquis de Beringhen n'avait pas exclu de son cabinet les estampes de nos voisins : Corneille Galle, Wierix, les Carrache et Gil Sadeler avaient trouvé grâce à ses yeux, et étaient représentés dans sa collection par leurs pièces capitales. On remarque encore aujourd'hui sur un certain nombre d'estampes encadrées la petite marque (*Bér*) que l'administration fit placer à l'origine sur les estampes non assemblées. Pour donner une idée du nombre des pièces acquises ce jour-là, il suffira de dire, avec Leprince, que la collection du marquis de Beringhen se composait de cinq cent soixante-dix-neuf volumes in-folio, cinq portefeuilles et quatre-vingt-dix-neuf paquets. Le catalogue avait d'ailleurs été imprimé avant la vente, et, malgré la façon succincte dont il est rédigé, il laisse clairement pressentir la richesse du cabinet de M. le Premier.

Le département des estampes était donc formé d'une façon définitive; il s'agissait d'en élargir les bornes : la collection formée par M. le maréchal d'Uxelles, passée depuis entre les mains de M. Lallemant de Betz, fut acquise par échange. Composée de vingt-huit volumes de portraits classés chronologiquement et de cinquante volumes contenant des pièces topographiques, elle avait coûté à son dernier possesseur trente

mille livres. Le roi offrit en échange des éditions de l'imprimerie royale, des livres doubles de sa bibliothèque et le recueil d'estampes connu sous le nom de Cabinet du Roi. L'offre acceptée, les volumes furent transportés au Cabinet des Estampes où ils se trouvent encore dans leur état primitif. L'intérêt que présentent les portraits classés dans l'ordre des temps depuis l'an 2200 avant la naissance de J.-C. jusqu'en 1660, sous le règne de Louis XIV, les a fait conserver intacts. Le recueil topographique, composé le plus souvent d'estampes tirées de volumes et dispersées à leurs places relatives, est accompagné de textes descriptifs qu'il eût été fâcheux de diviser. Telle qu'elle est, et par sa réunion même, la collection du marquis d'Uxelles rend de vrais services aux artistes; elle est presque toujours consultée avec fruit par ceux qui s'occupent de l'histoire du XVIe siècle et du commencement du XVIIe siècle; elle eut même l'honneur de servir plusieurs fois à l'éducation des enfants de France, et M. Joly nous apprend, dans une note manuscrite, que le duc de Bourgogne entre autres eut longtemps cette collection entre les mains.

Il faut descendre jusqu'à l'année 1770 pour voir entrer de nouvelles estampes à la Bibliothèque; il est vrai qu'à cette date deux importants cabinets viennent se réunir aux collections précédemment acquises : celui de M. Fevret de Fontette et celui de M. Bégon.

La collection de M. de Fontette, comme celle du marquis d'Uxelles, était et est encore divisée en deux séries : portraits de personnages français et estampes relatives à l'histoire de France. Le catalogue en a été imprimé en 1775 à la suite de la *Bibliothèque historique de la France*, et on peut se convaincre, en le parcourant, de l'intérêt que présentait cette acquisition; elle donnait, en effet, à la France la plus nombreuse et la plus riche série d'estampes publiées sur l'histoire nationale; elle y ajoutait l'image de presque tous les personnages célèbres nés sur le sol français. Aujourd'hui que l'étude de l'histoire est devenue l'objet de tant de curieux travaux, on peut mieux que jamais apprécier les richesses réunies par M. de Fontette. Il n'est pas une affiche, un placard orné d'une estampe, que l'on ne trouve là, témoin vivant de l'événement, miroir fidèle des coutumes et des mœurs de notre pays.

Classée chronologiquement, la collection historique de M. de Fontette ne nous transmet pas seulement l'aspect de tous les grands événements de notre histoire, elle permet encore de suivre l'histoire de l'art dans tous ses développements. Les graveurs sur bois, *tailleurs d'ymaiges primitifs*, reproduisent les costumes et les mœurs de nos ancêtres à la fin du XVe et au commencement du XVIe siècle. Bientôt l'école de Fontainebleau introduit en France un art nouveau qui se développera de plus en plus

pendant les règnes de Charles IX, de François II, de Henri III et de Henri IV; sous ce dernier monarque, Léonard Gaultier et Thomas de Leu s'appliquent à reproduire les traits du roi, des personnages de la famille royale, tandis qu'Abraham Bosse et Callot nous font assister au mariage d'Anne de Gonzague et aux siéges de la Rochelle, de Bréda et de l'île de Ré. Sur les nombreux almanachs publiés sous Louis XIV, énormes feuilles entièrement gravées, on voit les grands actes accomplis pendant l'année qui s'en va, en même temps que les projets du gouvernement pour l'année qui commence. Chaque bataille, chaque victoire est soigneusement notée pour apprendre aux siècles futurs la puissance du grand roi; emporté par le luxe et les plaisirs, détourné des actes grandioses, on néglige un peu sous Louis XV la gravure historique; on y reviendra bientôt pendant la Révolution française, et heureusement M. de Fontette a eu un continuateur dont nous nous occuperons plus loin.

Michel Bégon vendit au roi, la même année (1770), les estampes que son père, son aïeul et lui, avaient réunies. Commencée par Michel Bégon, intendant de La Rochelle, augmentée par son fils et continuée par Michel Bégon, intendant de la marine à Dunkerque, cette collection se composait de 24,746 pièces, estimées par M. Joly 16,481 francs 10 sols; elle fut acquise pour cette somme et entra au département des Estampes le 7 mai 1770. Réunies aux recueils possédés antérieurement par la Bibliothèque, les gravures acquises de M. Bégon peuvent se reconnaître à la petite estampille (*Bég*) placée dans le haut de cette pièce. Plus particulièrement composé d'estampes de l'école française, le cabinet de M. Bégon servit à compléter les œuvres formés par le marquis de Beringhen; il servit aussi à donner aux œuvres des peintres une plus grande importance en augmentant les recueils qui leur étaient consacrés. Le roi, voulant reconnaître les éminents services de la famille de Bégon, lui donna à cette occasion, « non à titre de payement, mais comme une récompense due au mérite et à la vertu, » une pension de deux mille livres. C'était une façon de remercier l'amateur; c'était aussi un moyen habile d'encourager les autres collectionneurs à offrir leurs cabinets au roi.

Lorsque les héritiers de M. Crozat avaient présenté au cardinal de Fleury le testament de celui-ci, dans lequel était exprimé le désir de M. Crozat de voir sa collection de dessins passer tout entière entre les mains du roi, le premier ministre répondit que « le roi avait déjà assez de fatras sans encore en augmenter le nombre. » Ce refus formel était fait pour décourager les plus intrépides, et M. Joly, qui nous a conservé cette réponse, dans la supplique adressée par lui à M. Lamoignon de Malesherbes, à l'occasion de la vente du cabinet de P.-J. Mariette, devait bien



COMBAT DE DEUX CENTAURES

Estampe d'Antonio Pollajuolo.

craindre un refus aussi formel; il ne fut pas aussi brutalement repoussé, mais sa requête ne fut pas absolument exaucée. Le conservateur fut autorisé à disposer d'une somme de cinquante mille livres, qu'il employa à acquérir les estampes les plus curieuses et les œuvres les plus importants; mais il fut contraint de laisser échapper nombre de pièces uniques et qu'il serait impossible de se procurer aujourd'hui.

Entre autres recueils acquis à la vente de P.-J. Mariette (1775), il faut citer les œuvres de Nicolas Poussin et de P.-P. Rubens; le premier, formé des estampes les plus rares et les plus belles, passe pour un des plus complets que l'on ait réunis; quant au second, il peut être regardé comme unique. Presque toutes les estampes importantes — et l'on sait avec quel succès les graveurs de Rubens interprétaient leur maître, — ont été retouchées par Rubens lui-même; soumises à l'examen du peintre, les premières épreuves étaient revues par lui avec un soin précieux; aucune planche n'était livrée au public avant d'avoir passé sous les yeux de l'artiste et avant d'avoir été approuvée par lui.

Mariette n'était pas un collectionneur ordinaire; il recherchait les estampes non-seulement pour le plaisir de la possession, mais il voulait en réunir le plus grand nombre avec l'intention arrêtée d'écrire un jour une histoire complète de l'art. La mort vint le surprendre avant qu'il eût pu mettre à exécution ce projet. Heureusement, les notes de ce savant et infatigable travailleur n'ont pas été perdues; elles se trouvent au département des Estampes, où chacun peut les consulter; divisés en deux parties, ces manuscrits ont toujours été explorés avec fruit. Mariette avait interfolié un exemplaire de l'*Abecedario* d'Orlandi, et, sur les nombreuses feuilles blanches qu'il avait ajoutées, on trouve, pour la biographie des artistes, les plus curieux documents puisés toujours à des sources certaines, et rédigés avec la plus saine critique. Cet *Abecedario* fut légué par Mariette au Cabinet des Estampes; l'autre partie des manuscrits forme dix volumes in-folio, et comprend toutes les notes éparses que Mariette rédigeait au jour le jour pour son histoire de l'art : catalogues d'œuvres, détails biographiques, indications précises, documents nouveaux sur l'art et les artistes, rien ne manque dans ces inestimables papiers. Longtemps en la possession de Regnault-Delalande, ils furent acquis vers 1837, à la vente de cet expert, pour la somme de 700 francs; ils ont été singulièrement mis à contribution par celui-ci. Aussi les catalogues qu'il publia sont-ils soigneusement recherchés et considérés, quelques-uns au moins, comme de véritables livres d'art.

Six ans plus tard, en 1781, le département des Estampes acquit, pour la modique somme de vingt-cinq louis d'or, une série de planches de

Baldini, — douze vignettes pour l'*Enfer* du Dante, vingt et un prophètes et douze sibylles, — et un nielle représentant saint Paul frappé sur le chemin de Damas. Les différentes fortunes de ces estampes méritent d'être racontées. Rassemblées originairement par M. Bourlat de Montredon, elles sont consignées sous le nº 73 dans le catalogue de vente de cet amateur, rédigé par l'expert Joullain; adjugées pour 501 francs, malgré la promesse formelle faite par le premier possesseur de les donner par testament au Cabinet des Estampes, elles furent précieusement conservées par un amateur qui savait en apprécier tout le mérite, et qui ne voulait s'en dessaisir que pour la somme de 12,000 livres; le prix parut exorbitant; la proposition fut rejetée, et l'on attendit. La fortune du nouveau possesseur ayant subitement changé, celui-ci souhaita de se défaire de ces planches pour en tirer bénéfice, et fit savoir que ses prétentions étaient fortement diminuées. L'abbé ***, chanoine de Metz, apprit le premier la nouvelle; il offrit au propriétaire à bout de ressources 500 livres qui furent acceptées, et transmit immédiatement au Cabinet des Estampes la nouvelle de sa trouvaille et sa trouvaille elle-même. L'acquisition fut cette fois immédiatement conclue, et la Bibliothèque prit possession ce jour-là d'une richesse nouvelle; ces estampes, dont l'existence avait été jusque-là contestée, venaient prendre place à côté des nombreuses gravures de l'école primitive italienne que l'abbé de Marolles avait réunies.

De 1781 à l'an VII, le Cabinet des Estampes resta stationnaire; quelques acquisitions partielles, mais de peu d'importance, furent faites par MM. Joly père et fils; la politique, qui occupait tous les esprits, s'opposait aux transactions considérables. Si la Bibliothèque n'éprouva, dans le moment même, aucun bien de la Révolution, le pillage des couvents lui fournit un moyen facile de s'enrichir; parmi les collections qui n'ont pas d'autre origine, nous devons mentionner surtout la collection mythologique, historique et topographique formée par M. de Tralage, et léguée par lui à la bibliothèque de Saint-Victor. M. de Tralage avait réuni près de 33,000 pièces dans le but louable de grouper tous les personnages de la fable, afin de former une mythologie pour ainsi dire vivante; des estampes historiques et topographiques, en moins grand nombre cependant, rappelaient les hauts faits de notre histoire et les anciens monuments de notre pays.

Les estampes mythologiques ont seules conservé leur classement primitif; elles ont été augmentées considérablement et forment aujourd'hui un curieux recueil dans lequel l'artiste et l'archéologue puisent avec fruit. Quant aux autres estampes réunies par M. de Tralage, elles ont été dissé-

minées à leurs différentes places et ont contribué à accroître les richesses historiques et topographiques du département des Estampes.

En 1808, à la vente du cabinet de M. Ch. Léoffroy de Saint-Yves, la Bibliothèque acquit pour 990 francs l'œuvre de Barthélemi et de Sebald Beham qu'avait formé P.-J. Mariette. C'était l'œuvre le plus complet, c'était aussi le mieux choisi; il a été conservé jusqu'à ce jour dans l'état où M. de Saint-Yves l'a laissé.

Robert de Cotte, né à Paris en 1656, fut sans contredit un des artistes les plus féconds du règne de Louis XIV; premier architecte du roi depuis 1708, il reçut toutes les commandes importantes, ou, pour le moins, assista à tous les grands travaux exécutés de son temps. R. de Cotte eut en sa possession les plans des hôtels les plus célèbres contruits à cette époque, et légua à son fils, en mourant (1735), ses cartons, gardiens discrets des documents les plus curieux pour écrire l'histoire de l'architecture en France. Le fils de Robert de Cotte, architecte lui-même, conserva précieusement ces dessins, et puisa plus d'une fois avec fruit dans ses portefeuilles. La mort de Robert de Cotte, arrivée vers 1811, permit à la Bibliothèque d'acquérir tous les papiers provenant de sa succession; disséminés dans la topographie de la France, ceux-ci offrent aux travailleurs l'aspect des principaux monuments du XVIIe et du commencement du XVIIIe siècle, avec la même vérité que les dessins légués par M. de Gaignières donnaient la physionomie de la France seigneuriale aux XVe et XVIe siècles.

Ce fut en 1812, — les 6, 7, 8, 9 et 10 juillet, la date est précise, — que M. Joly, alors conservateur du département des Estampes, fit remettre à M. Denon, directeur général des musées impériaux, les deux mille cinq cent cinq planches gravées que possédait la Bibliothèque. Si l'on accepte cette assertion comme exacte, et il faut la tenir pour telle puisqu'elle émane des papiers officiels et authentiques, on s'explique difficilement la phrase suivante, imprimée, l'an IX, en tête du catalogue des planches gravées possédées par le Musée central des arts : « La collection des estampes, connue sous le nom de Cabinet du Roi, vient d'être réunie à celle dont l'administration du Musée central des arts possédait déjà les planches. » Outre cela, un décret inséré au *Moniteur* le 3 fructidor an IX, à la suite d'un rapport de Chaptal, ordonne le transport au Louvre de la Bibliothèque nationale. Il y a évidemment contradiction entre ces deux documents, et, comme le premier seul est exact, nous croyons bon d'expliquer le second qui, au premier abord, semble formel. Le décret du 3 fructidor ne reçut point d'exécution, puisque la Bibliothèque est encore aujourd'hui dans les bâtiments qu'elle occupait alors; mais il est fort

possible que les planches gravées, conservées jusqu'au mois de juillet 1812 à la Bibliothèque, aient été dès l'an IX désignées comme devant aller rejoindre celles que possédait déjà le Musée central des arts. Cette décision, prise en principe, ne reçut pas une exécution immédiate; mais du moment que le décret était rendu, M. Morel d'Arleux, conservateur de la Chalcographie, put se croire autorisé à annoncer cette augmentation, pensant que les planches lui seraient remises immédiatement. Il était dans l'erreur, car ces cuivres restèrent dans les casiers qu'ils occupaient à la Bibliothèque, jusqu'en 1812, époque à laquelle M. Denon les réclamant d'une façon formelle, le ministre de l'intérieur donna l'ordre, le 1er février 1812, opérer leur transport.

L'enlèvement des planches du Cabinet du Roi retirait au département des Estampes une partie de son importance; il s'agissait donc de combler d'autre part ce vide imprévu et regrettable; c'était par des acquisitions bien entendues qu'on pouvait seulement obtenir ce résultat: la Bibliothèque comprit cela et ne manqua aucune occasion favorable. Outre un grand nombre d'acquisitions partielles, les ventes importantes apportaient toujours leur petit contingent à l'immense collection nationale, et le cabinet de M. le comte Rigal, catalogué avec soin par Regnault Delalande, fut mis à contribution par le conservateur, M. Joly. Une somme de 7,000 francs fut dépensée, et l'œuvre complet d'Adrien van Ostade fut compris dans cette dépense pour 1,046 francs. Formée par un amateur éclairé, cette collection contenait, outre un spécimen des chefs-d'œuvre de la gravure, une série à peu près complète des eaux-fortes de l'école hollandaise et flamande. C'est précisément sur cette partie de la collection du comte Rigal que furent dirigées les convoitises du bibliothécaire, et ses souhaits furent heureusement exaucés, car il put acquérir, pour des prix qui nous paraissent aujourd'hui fort peu élevés, des estampes qui manquaient à la collection confiée à sa garde. Si l'on voulait énumérer les eaux-fortes introuvables entrées à cette époque à la Bibliothèque, la liste serait très-longue, et, croyons-nous, peu profitable. Il suffira de dire que les estampes des écoles flamande et hollandaise, peu recherchées par Marolles, par Beringhen et par Bégon, ne pouvaient aller de pair à la Bibliothèque avec les estampes des autres écoles. Après la vente du comte Rigal, faite à la fin de 1818, le département des Estampes avait peu de pièces à envier aux autres collections publiques.

La vente du cabinet de M. Révil permit encore à la Bibliothèque d'accroître sensiblement ses richesses. C'est au mois de mai 1833, que fut dispersée cette collection, à la vente de laquelle le département des Estampes obtint *le Cheval*, gravé d'une pointe si savante et si mâle par le

peintre Philippe Wouwermans, et cette rare *Coquille*, de Rembrandt, *avant le fond*, que les amateurs nous envient si fort. La première pièce coûta 1,200 francs, la seconde fut payée 800. A cette vente se trouvait encore *le Jugement de Pâris*, gravé par Marc-Antoine Raimondi, d'après Raphaël, dans une condition exceptionnelle. La Bibliothèque se vit dans la nécessité d'abandonner cette estampe, que sa qualité rendait unique, à un amateur passionné ; mais elle devait un jour reconquérir cette épreuve, grâce à la générosité de son nouveau possesseur. C'était M. Debois, qui avait été le rival heureux du département des Estampes ; il allait bientôt lui-même se dessaisir de son trésor. Forcé de vendre les estampes qu'il avait rassemblées à grand'peine et à force de sacrifices, M. Debois livra aux enchères son cabinet tout entier, et le fameux *Jugement de Pâris*, que tous les collectionneurs de l'Europe convoitaient, fut adjugé à un amateur de Paris, M. Simon, pour la somme de 3,350 francs. Celui-ci, plus désireux de conserver à la France un chef-d'œuvre que ravi de la possession d'une œuvre rare, offrit généreusement à la Bibliothèque le trésor qu'il avait acquis la veille, à la condition seulement que le département lui donnerait en échange une épreuve moins belle de la même estampe[1]. L'offre était trop avantageuse pour que la Bibliothèque ne l'accueillît pas avec empressement et reconnaissance, et chacun peut aujourd'hui admirer à l'aise une des plus riches compositions de Raphaël et un des meilleurs spécimens de la gravure italienne à sa plus belle époque.

Il est des œuvres que le département des Estampes ne pourrait jamais rassembler entièrement, si l'on ne prenait soin de les acquérir, soit des artistes eux-mêmes, soit des amateurs qui ont consacré leur temps et leur fortune à la recherche des ouvrages d'un seul artiste. M. Bruzard avait passé une grande partie de sa vie à réunir toutes les lithographies qui ont paru de son vivant. Ayant assisté à la naissance de cet art, il avait songé à en écrire l'histoire, et, pour faciliter ses travaux, il achetait, à leur apparition, toutes les pièces qui pouvaient l'aider dans ses recherches. M. Duchesne aîné, qui avait remplacé l'année précédente M. Thévenin dans la charge de conservateur du Cabinet des Estampes, acquit,

1. Des exemples de cette sorte ne sont heureusement pas rares en France, et la Bibliothèque peut citer un cadeau analogue qui lui a été fait par M. His de La Salle. Le splendide portrait de Bossuet, gravé par P. Drevet d'après H. Rigaud, dans une condition exceptionnelle, avait été acquis à un prix très-élevé par cet amateur. Sitôt que M. de La Salle apprit que la Bibliothèque ne le possédait pas dans le même état, il s'en dessaisit généreusement en faveur de cet établissement. Le docteur Jecker s'était attaché à acquérir, dans les ventes, les estampes rares et curieuses qui n'existaient pas à la Bibliothèque : en mourant, il légua toute sa collection au département des Estampes.



L. FLAMENG. AQ. FORT.

FAC SIMILE D'UNE EAU FORTE TRÈS RARE DE FRANCISQUE MILLET

1840, à la vente de M. Bruzard, outre les œuvres complets de Géricault, de Charlet et d'Horace Vernet, toutes les notes laissées par ce collectionneur. Si donc la Bibliothèque ne possède pas toutes les lithographies décrites sommairement par M. Bruzard, elle peut au moins communiquer une masse de documents précieux qui aideront un jour quelque laborieux historien à raconter les débuts de la lithographie en France.

La plus célèbre vente d'estampes faite de nos jours à Paris fut celle de M. Debois; elle eut lieu en 1844, et depuis la collection de M. Révil on n'avait vu dans aucun pays une réunion aussi considérable des chefs-d'œuvre de la gravure. M. Debois avait acquis en France et à l'étranger les pièces importantes qu'il rencontrait, et pouvant pendant longtemps payer au poids des billets de banque les estampes qu'il souhaitait, sa collection fut bientôt considérable et bien choisie. Des malheurs de fortune arrivés subitement le forcèrent à se séparer de ses estampes. La Bibliothèque vota un crédit exceptionnel destiné à acquérir les pièces les plus rares et les plus belles qui lui manquaient: une somme de 14,000 francs fut accordée, et elle fut presque entièrement dépensée; elle servit à acquérir, entre autres, *le Portrait de Philippe de Champagne*, gravé par Gérard Édelinck, 1,350 fr.; *la Cène aux pieds*, gravée par Marc-Antoine Raimondi, d'après Raphaël, 2,900 fr.; et *Saint Paul prêchant*, par les mêmes artistes, 2,500 fr. *Le Jugement de Pâris* se trouvait aussi à cette même vente; nous avons indiqué plus haut comment il entra à la Bibliothèque.

Les estampes qui passèrent entre les mains de M. Debois portaient au dos, soit le nom du collectionneur écrit à la plume avec la date d'acquisition de la pièce, soit ses simples initiales F. D. C'est un certificat d'origine qui valut bien des fois, à certains amateurs, d'amers déboires, car le prix toujours relatif des œuvres d'art, — et il ne peut en être autrement, — augmente en raison de la renommée de leurs précédents possesseurs; ici le motif était sérieux, car les estampes que l'on rencontre avec cette marque sont presque toujours superbes et dans une condition irréprochable.

En 1845, M. Laterrade, collectionneur fanatique de toutes les gravures relatives à la Révolution de 1789, consentit à céder à la Bibliothèque les estampes qu'il possédait et qui manquaient au département. Cette acquisition comprenait environ vingt mille pièces qui, une fois entrées, furent réunies à l'histoire de France et classées avec ordre à la suite de la collection de M. de Fontette, par les soins de M. Duchesne. Le dépôt avait été fait, pendant tout le temps de la Révolution, d'une façon assez irrégulière; plusieurs estampes d'ailleurs, cruelle-

ment grossières, n'auraient pu être déposées; d'autres, au contraire, mais ce sont les plus rares, publiées en l'honneur du souverain qui s'en allait, auraient été mal reçues d'une partie du public. On était donc contraint de faire paraître, je ne dirai pas clandestinement, mais au moins sans une trop grande publicité extérieure, ces pamphlets souvent injurieux, rarement spirituels, sur les actes du roi ou du peuple; il fallait donc qu'un collectionneur infatigable se chargeât de réunir toutes ces caricatures, tous ces *canards*, pamphlets, portraits grotesques ou authentiques, faits historiques reproduits avec une plus ou moins grande exactitude, pour que des témoignages vivants de la Révolution française fussent conservés à la postérité. Une bibliothèque publique ne peut, pour bien des motifs, rechercher au jour le jour ces estampes éparses, comme un particulier absolument libre de son temps et de ses actions; mais si elle ne peut se livrer directement à cette recherche de tous les instants, elle peut, elle doit même ne pas laisser échapper les occasions, lorsqu'elles se présentent. Le département des Estampes s'empressa d'acquérir la collection que lui offrait M. Laterrade, et, grâce à cette acquisition, il possède aujourd'hui la réunion la plus complète des estampes relatives à l'histoire de la Révolution française.

Jusqu'en 1853, la Bibliothèque ne fit aucune acquisition bien considérable; elle se contenta de classer et de mettre en ordre les richesses qu'elle possédait déjà; la vente de M. Thorelle, faite à Paris au mois de décembre de cette même année, lui fournit l'occasion d'accroître le nombre de ses chefs-d'œuvre. Le grand portrait de Turenne, gravé par Robert Nanteuil, se trouvait à cette vente dans un état tout à fait exceptionnel : non-seulement il n'était pas terminé, la bordure pas indiquée, mais il était encore d'une conservation irréprochable. Le département des Estampes se mit au rang des concurrents, et resta vainqueur, pour la somme de 860 francs. C'était une acquisition d'autant meilleure, que l'école française doit être, en France plus que partout ailleurs, recherchée et complète.

L'année suivante (1854), la collection des portraits de M. Debure fut offerte au conservateur du département des Estampes : elle contenait plus de soixante-cinq mille portraits, lesquels, loin de faire double emploi avec les anciens recueils, comblaient heureusement de fâcheuses lacunes. M. Debure, grâce à son long et grand commerce de librairie, avait eu entre les mains une quantité immense de volumes, dont il avait retiré les portraits pour les joindre à sa collection générale. Une bibliothèque publique ne peut se permettre d'agir ainsi ; elle doit répondre aux besoins de tous, et le livre en apparence le plus insignifiant peut, à un moment

donné, rendre un service quelconque. Grâce à cette spoliation, regrettable à plus d'un titre, mais en cette occasion heureuse pour le département des estampes, un grand nombre de ces portraits, destinés à orner les livres, sont entrés à la Bibliothèque et ont accru considérablement la richesse de l'ancienne collection des portraits. Un crédit exceptionnel de 38,000 francs fut accordé par le ministre de l'instruction publique, et la collection de M. Debure entra à la Bibliothèque, apportant avec elle, nous pouvons l'affirmer, plus de trente mille portraits nouveaux. C'est assez dire de quelle importance fut cette acquisition.

Un des conservateurs du département des Estampes, dont le trop court passage emporta les plus vifs regrets, M. Achille Devéria, laissa, en mourant, une immense quantité d'estampes réunies par lui depuis sa jeunesse. Classés dans un ordre alphabétique, et reliés dans des boîtes uniformes et mobiles, ces recueils forment un ensemble de documents que les artistes consulteront toujours avec fruit. Il faut avoir examiné ces portefeuilles pour s'expliquer comment M. Achille Devéria put exécuter, avec une aussi grande promptitude, les innombrables dessins que les éditeurs lui arrachaient, pendant quelques années, avec une sorte d'acharnement. Les dessinateurs de vignettes à venir trouveront, dans la collection formée par M. Achille Devéria, une mine féconde qu'ils ne manqueront pas d'exploiter avec profit, et c'est à eux surtout que la Bibliothèque songea lorsqu'elle acheta en masse les portefeuilles de l'ancien conservateur. Maintenue dans l'état où M. Devéria l'a laissée, cette collection, qui ne contient pas moins de cent vingt mille pièces, restera comme un témoignage vivant de l'érudition variée de cet artiste spirituel, de cet administrateur obligeant pour tous.

Outre cette acquisition, le département des Estampes s'augmenta encore, en 1858, de l'œuvre lithographique de M. Aubry-Lecomte. On avait acquis à la vente de M. Bruzard, avons-nous dit, les œuvres de Géricault, de Charlet et de M. Horace Vernet : l'œuvre d'Aubry-Lecomte manquait à côté de ceux-ci, et, sans vouloir mettre sur la même ligne des artistes inventeurs et un lithographe qui ne fit presque jamais rien d'après son dessin, il faut dire, et dire hautement, qu'Aubry-Lecomte fut le premier des lithographes français venus jusqu'à ce jour [1]. Ayant assisté à la naissance de la lithographie, il sut en deviner tous les secrets; n'oubliant

1. J'en demande bien pardon à notre collaborateur; mais il me semble qu'il est difficile, en fait de traduction par la lithographie, de mettre au second rang des hommes tels que Sudre ou Mouilleron. Aubry-Lecomte a été sans doute un lithographe exquis, mais seulement lorsqu'il a traduit Prud'hon. Ch. B.

jamais que le dessin est le principe fondamental de tous les arts, Aubry-Lecomte fit des études sérieuses, qui lui permirent d'exécuter avec un talent hors de ligne quelques tableaux et quelques dessins justement célèbres. Nous citerons parmi ceux-ci, et au premier rang, *l'Amour et Psyché,* d'après M. Gérard, *les Vendanges* et *l'Enlèvement de Psyché,* d'après Prud'hon. Les lithographies d'Aubry-Lecomte rendent ces tableaux et ce dessin avec la grâce élégante ou noble que les peintres ont su y répandre. La Bibliothèque peut donc, grâce à la générosité de M. Aubry-Lecomte, se vanter de posséder aujourd'hui l'œuvre absolument complet du plus habile lithographe que la France ait encore vu naître.

Formé d'un aussi grand nombre de collections diverses, le département des Estampes de la Bibliothèque de Paris occupe, de l'avis de tous, le premier rang parmi les cabinets de l'Europe. Dirigé aujourd'hui par un homme qui réunit à un si haut degré la compétence de l'artiste et la distinction du critique, il s'accroît tous les jours de quelques pièces rares ou curieuses, et il gardera ainsi une place que jusqu'à ce jour on ne lui a pas contestée.

GEORGES DUPLESSIS.



LA VANITÉ

Pièce très-rare de Callot.

LETTRES INÉDITES

DE

PIERRE-PAUL RUBENS

Depuis l'époque où Philippe Rubens écrivait la vie de son oncle, Pierre-Paul Rubens a été l'objet d'un assez grand nombre de notices biographiques et critiques, de remarques et de publications de tout genre, pour qu'il fût permis de croire que le sujet était épuisé et qu'il ne restait rien de neuf à dire ou à apprendre sur le grand artiste flamand. Il n'en était rien cependant, car M. W. Noël Sainsbury, employé aux archives d'État d'Angleterre, a publié, à son tour, l'an dernier, un très-curieux et très-intéressant volume de documents inédits relatifs à Rubens *artiste*, mais plus spécialement à Rubens *diplomate*[1]. Les archives d'État d'Angleterre renferment une vaste et noble collection de documents originaux, ayant pour la plupart un caractère officiel et diplomatique, il est vrai, mais parmi lesquels il s'en trouve un assez grand nombre également précieux, bien que d'une nature privée. Au XVIIe siècle, les hommes d'État et les agents de l'Angleterre à l'étranger, le comte d'Arundel, sir Dudley Carleton, sir Thomas Roe, sir Balthazar Gerbier, sir Isaac Wake, et autres, entretenaient une correspondance régulière avec les artistes les plus célèbres de leur temps, et il est arrivé souvent à leurs lettres particulières d'aboutir aux archives d'État avec leurs dépêches officielles. C'est à cette mine, sinon inépuisable, tout au moins presque inexplorée jusqu'ici, que M. Sainsbury a emprunté, à peu d'exceptions près, les matériaux qui composent son ouvrage.

Après avoir rendu justice à l'intelligente mise en œuvre de ces matériaux, aux notes nombreuses et intéressantes par lesquelles M. Sains-

1. *Original unpublished papers illustrative of the life of sir Peter Paul Rubens as an artist and a diplomatist*, etc. *Collected and edited by W. Noel Sainsbury of H. M. State Paper Office.*— London, Bradbury and Evans, 11, Bouverie street; 1859.

bury les a commentés, nous devons dire que leur publication n'aura pas pour résultat de modifier, dans l'esprit de ceux qui l'ont étudiée, la physionomie du chef de l'école d'Anvers. Certains traits seront désormais précisés, quelques points obscurs de sa vie brilleront d'une plus vive lumière, mais Rubens restera toujours cet actif génie, ce laborieux ouvrier, ce peintre gentilhomme que les biographes nous ont appris à connaître, et qu'il a pris soin de nous révéler lui-même dans ses lettres, publiées par MM. Émile Gachet et W. Carpenter. Sans parler de son art spécial, qui eût certainement suffi à remplir sa vie, Rubens s'est occupé de tout ce qui a passionné ou inquiété la première moitié du XVIIe siècle. Politique, érudition, architecture, histoire naturelle, aventures de guerre, disputes ecclésiastiques, intrigues des cabinets, il a voulu tout connaître, et sa correspondance nous le montre demandant sans cesse des informations à ses amis de l'étranger, ou leur faisant passer les nouvelles qu'il vient d'apprendre. Rubens aimait les voyages, mais lorsque le travail ou la maladie — car il fut goutteux de bonne heure, — le retient au logis, c'est son esprit qui se met en route, et, soyez-en sûr, il ne s'endormira tranquille que lorsqu'il saura ce que font les Jésuites en Espagne, lorsqu'on lui aura donné des détails sur les folles expéditions de Buckingham, ou lorsqu'il aura reçu la dernière lettre de Balzac. Il y a donc à glaner, on le devine, dans le recueil publié par M. Sainsbury; mais, pour notre part, nous avons cru devoir nous borner à en extraire les lettres de Rubens *artiste*, — *le diplomate* ne relevant pas de la juridiction de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Notre premier emprunt à M. Sainsbury est une lettre adressée par Rubens à François Swert, historien flamand qui avait demandé à « l'antiquaire et à l'Apelles de son époque » son opinion sur une statuette d'Isis, appartenant à William Camden, archéologue et historien anglais.

A M. François Swert [1].

« Anvers, février 1618.

« Mon cher monsieur Swert,

« A vous dire vrai, il m'a été impossible de concevoir clairement l'*Isis* de notre digne ami, M. Camden, et de former une conjecture probable sur une figure aussi grossière, j'en demande pardon à l'artiste. Quant à la génisse, à moins que son existence ne soit admise sur la foi de M. Camden, j'oserais dire qu'elle n'en est pas une, car son aspect, ses proportions, son allure et sa pose sont en merveilleuse contradiction avec les propriétés d'un animal de cette espèce. Apis, qui dans les marbres antiques, au moins dans tous ceux que j'ai vus, est presque toujours représenté soit à côté

1. L'original en latin se trouve au *British Museum*. — *Sainsbury*, *passim*, appendix, page 247.

d'Isis, soit à côté d'Égyptus lui-même, a presque toujours la taille d'un taureau presque adulte. Il porte en outre à côté de lui comme symbole le signe particulier d'une lune plus qu'à demi-pleine. Il possède aussi les cornes et autres caractères d'un taureau. Mais quelle jeune fille a jamais caressé et dorloté dans son giron une vache pour un petit chien ? Quant à la guirlande et au bandeau habituels d'Isis et même ses ornements inséparables, je n'en découvre pas trace ici. De plus, si je ne me trompe, nul ne l'a jamais vue peinte ou dessinée sans un cistre, son signe distinctif.

« Mais pour dire quelque chose, — que Dieu me garde, d'ailleurs, de rien affirmer avec certitude en matière si obscure, — j'observerai que si cet animal est une génisse, je la soupçonne destinée à quelque vœu d'heureuse moisson, conformément à ce vers :

« Tu feras un sacrifice d'une génisse pour obtenir de belles moissons. »

« La patère remplie de blé et la coupe tenue dans l'autre main, entièrement différente des urnes des fleuves par le volume d'eau qu'elle contient et par sa forme, car elle servait aux libations des fêtes religieuses, semblent autoriser cette interprétation. Quant aux couronnes de laurier affectées aux rites sacrés, elles étaient de fleurs ou de feuilles d'or, ou de toute autre matière, comme nous le savons d'après de nombreux exemples. Cher monsieur, comptez cette let're pour rien quant à la question en litige, mais acceptez-la comme abondamment suffisante pour mes affaires qui m'appellent ailleurs. Laissons donc entière et inaltérée l'enquête sur Isis. Adieu et continuez à m'aimer.

« Toujours votre

« Petrus, Paullus Rubenius. »

Quelque temps après, Rubens entrait en correspondance avec sir Dudley Carleton, ambassadeur d'Angleterre à La Haye, qui avait manifesté le désir d'échanger une partie de la collection d'antiquités qu'il avait formée à Venise, contre quelques-unes des œuvres de Rubens. A cette correspondance, mise au jour pour la première fois par M. W. Carpenter [1], M. Sainsbury a ajouté deux lettres de M. Lionel Wake, négociant anglais à Anvers, qui la complètent. Les liens d'amitié et d'estime que cette négociation établit entre sir Carleton et celui qu'il appelait « le prince des peintres et des gentilshommes », portèrent l'ambassadeur d'Angleterre à appuyer de son influence auprès des États-généraux de Hollande une demande qui leur était adressée par Rubens, mais sur l'objet de laquelle le volume de M. Sainsbury ne nous fournit malheureusement pas plus d'éclaircissements que les autres ouvrages publiés antérieurement sur Rubens. Toutefois, en se rappelant qu'en cette même année (1619), Peiresc faisait obtenir à Rubens, pour la vente de ses gravures en France, un privilége qu'il lui adressait le 25 octobre par l'intermédiaire

1. *Mémoires et documents inédits sur Van Dyck, Rubens*, etc., par W. Carpenter, traduits par L. Hymans, pages 167 à 205.

du philologue Gevaerts, leur ami commun [1], il semble permis de supposer que Rubens réclamait un privilége analogue en Hollande, et ce serait alors à cette requête que ferait allusion la lettre suivante :

« *A Sir Dudley Carleton* [2].

« Anvers, 28 mai 1619.

« Très-excellent seigneur,

« Je ne me suis nullement trompé en supposant que Votre Excellence était la seule personne capable par son habileté de conduire à bonne fin des négociations autrement impossibles. Rien de plus opportun certainement que le don que Votre Excellence a fait à ces seigneurs de la chasse de ces formidables animaux et de la pêche des apôtres qui sont réellement devenus pour nous des pêcheurs d'hommes. Comme votre Excellence me l'insinue finement, il ne me paraît pas étrange que toute chose jouisse d'une plus grande efficacité sous son propre climat. En fait, rien à obtenir sans ces moyens, bien que la raison alléguée par les États-généraux que je ne suis ni sujet ni résident de leurs États ne mérite pas grande considération, puisque les autres princes ou républiques ne l'ont jamais alléguée et qu'il leur a paru juste d'établir que leurs sujets ne causent aucun tort ni préjudice à personne en empiétant sur les travaux d'autrui. En outre, tous les potentats, si divisés entre eux sur de plus grandes questions, ont coutume d'être d'accord pour favoriser et protéger la vertu, les sciences et les arts, ou au moins devraient-ils l'être. J'ai envoyé l'exposé de mes prétentions à un ami qui en rendra un compte fidèle à votre Excellence. En même temps, je prie votre Excellence de prêter la main à l'entreprise jusqu'à son entière réussite. Et, finalement, je vous baise les mains avec un millier de remercîments pour l'estime et la grande affection que vous me témoignez, à moi, qui désire sincèrement pouvoir vous servir plus à votre goût et au mien.

« De votre Excellence, le très-humble serviteur,

« PIETRO PAUOLO RUBENS. »

« Il arrive souvent que dans une assemblée dont les membres ont été gagnés un par un, plusieurs de ces seigneurs, une fois réunis, agissent cependant contrairement à leurs promesses. Je prie donc Votre Excellence de considérer avec sa prudence habituelle si mes prétentions ne risquent pas d'échouer encore devant un nouveau refus, et si vous prévoyez quelque résultat équivoque, je vous prie d'abandonner l'affaire sans tenter de nouvelles démarches. Je n'ai pas changé d'idée, et je n'estimerais pas peu d'obtenir cette faveur, mais d'autres puissants motifs me rendraient désagréable de me montrer importun en la sollicitant. Je baise de nouveau les mains de Votre Excellence. »

Au mois de juillet 1619, lord Danvers, plus tard comte de Danby,

1. *Lettres inédites de Rubens*, publiées par Emile Gachet, page 1.

2. L'original en italien se trouve aux archives d'Angleterre. *Voy.* Sainsbury, *passim*, appendix, page 248.

chargea sir Dudley Carleton de traiter de l'échange d'une *Création*, du Bassan, qu'il venait d'adresser à Rubens, contre un tableau de ce dernier peintre, tel, par exemple, que le *Daniel dans la fosse aux lions*, appartenant à l'ambassadeur d'Angleterre. En conséquence, M. John Wolley, porteur de dépêches de M. W. Trumbull, agent anglais à Bruxelles, arriva à Anvers au mois de janvier 1620, et se rendit chez Rubens, qui, après s'être montré disposé à souscrire aux désirs de sir Carleton, fit voir à M. Wolley *le Bassan*, qu'il avait reçu d'Angleterre, en lui déclarant que l'état déplorable de ce tableau ne lui permettait pas de l'estimer à plus de dix livres sterling. M. Wolley constata en effet lui-même que *la Création* avait beaucoup souffert, et que, fendillée presque partout, la couleur en était enlevée en maints endroits, et prête à se détacher de la toile dans d'autres. Il crut cependant devoir faire observer à Rubens qu'il serait facile à un aussi grand artiste que lui de restaurer ce tableau, ce à quoi Rubens répliqua : « Il ne serait possible ni à moi, ni à aucun autre peintre, de mener à bien un pareil travail. » Aussi ne consentait-il à donner en échange de *la Création* un tableau de la même grandeur, de lui ou d'un autre grand maître, qu'autant que lord Danvers ajouterait à son *Bassan* une forte somme d'argent. Il offrait, toutefois, de peindre lui-même une *Chasse aux loups*, ou de faire faire par un autre peintre flamand une bataille, un paysage, une vue ou un tableau de fleurs, qu'il enverrait à sir Carleton, en lui laissant à fixer la plus-value de son envoi sur *la Création* de lord Danvers. L'offre de Rubens fut acceptée par sir Carleton, qui, au mois de novembre 1620, reçut avis de M. W. Trumbull que Rubens avait terminé son tableau, qu'il persistait à n'évaluer *le Bassan* qu'à 50 ducats, mais que par respect et amitié pour l'ambassadeur d'Angleterre, il se contenterait, pour sa chasse, de 100 ducats en sus de *la Création*. Sir Carleton dépêcha alors son ami et son agent privé, M. Toby Matthew, à Rubens, pour débattre avec lui le prix de son tableau. M. T. Matthew le trouva de la même dimension que *le Bassan*, « dont je ne voudrais pas pour rien, écrivit-il à sir Carleton, tellement il est en mauvais état. » Puis, après avoir admiré le dessin de *la Chasse aux lions et aux tigres, avec trois hommes à cheval*, de Rubens, qui ne lui parut cependant pas finie, et dont la couleur ne lui plut pas, il en offrit 50 ducats, en s'appuyant sur l'aveu confidentiel de Rubens, que ce tableau n'était pas entièrement de sa main, bien qu'il l'eût retouché dans toutes ses parties. Rubens refusa fièrement de démordre de ses prétentions, « immuables, dit M. Matthew, comme les lois des Mèdes et des Perses, » en s'en rapportant d'ailleurs à la courtoisie de sir Carleton, et la lettre suivante est la confirmation de ces sentiments :

« *A M. William Trumbull*[1].

« Anvers, 26 janvier 1621.

« Monsieur,

« La peinture faitte pour monsieur l'ambassadeur Carleton est toute preste, et très-bien accommodée dedans une casse de bois suffisante pour faire le voyage d'Angleterre. Aussy je la livreray entre les mains de M. Corham sans aucune difficulté, toutesfois qu'il luy plaira de la prendre ou d'envoyer pour icelle son moindre garçon. Mais de desdire ce que j'ay dit à messieurs nos juges, à sçavoir que la peinture ne vaut pas autant, ce n'est pas ma façon de faire; car si j'eusse fait tout l'ouvrage de ma main propre, elle vaudroit bien le double; aussy n'est-elle pas amendée légèrement de ma main, mais touchée et retouchée partout esgallement. Je conformeray bien le mesme que j'ay dit, que nonobstant que la peinture estoit de cette valeur, que pour les obligations que j'ay à monsieur l'ambassadeur que je me contenteroy de telle récompense que bonne et juste semblerat à Son Excellence sans aucune réplique. Je ne sçauroys dire davantage ne me submettre plus amplement au bon plaisir de ce personnage que j'estime beaucoup plus que personne ne sçaurait croire. Le tableau de Bassan; lequel j'avoy en echange est tellement gasté que tel qu'il est, je le vendray à tous venants pour quinze écus.

« Monsieur, votre très-humble serviteur,

« Pietro Pauolo Rubens. »

La Chasse aux lions, de Rubens, qui lui fut payée 25 livres sterling le 6 mars 1621, fut remise le 18 mars à lord Danvers par M. Th. Locke, garde de la caisse du Conseil, à qui elle avait été adressée. En en accusant réception à sir Carleton, M. Locke le prévint que lord Danvers n'en avait point été satisfait. En effet, ce dernier écrivit lui-même, peu de temps après, à l'ambassadeur d'Angleterre, pour se plaindre que *la Chasse*, de Rubens, fût assez peu de lui pour que le prince de Galles, à qui il l'avait offerte, eût refusé de l'accepter pour sa galerie, bien qu'il ne possédât de Rubens qu'un tableau médiocre, *Judith et Holopherne*. Lord Danvers demandait donc que Rubens reprît son tableau et en peignît un autre entièrement de sa main, qui lui serait payé ce qu'il demanderait. Rubens répondit à ces nouvelles propositions, que lui avait transmises sir Carleton, par la lettre ci-après, sur l'intérêt de laquelle il nous paraît superflu d'appeler l'attention du lecteur. Il est curieux, en effet, de voir Rubens se rendre justice à lui-même et confirmer sa passion pour les vastes compositions et pour les grandes ordonnances.

1. L'original en français est aux archives d'Angleterre. *Voy.* Sainsbury, *passim*, appendix, page 248.

« *A M. William Trumbull*[1].

« Anvers, ce 13 septembre 1621.

« Monsieur,

« Je suis très-content que la pièce faite pour M. l'ambassadeur Carleton me soit rendue et de faire une autre chasse moins terrible que celle des lyons, rabattant au prix le paiement d'icelle comme est de raison, toute de ma main propre, sans aucun meslange de l'ouvrage d'autruy, ce que je vous maintiendray en foy d'homme de bien. Il me déplaist aussi qu'il y aura pour ceste affaire quelque mescontentement de la part de M. Carleton, mais il ne s'est laissé jamais entendre clairement toutes les fois que je luy ay fait instance de vouloir declarer si ceste pièce devoit estre un vray originel entièrement, ou seulement touchée de ma main. Je voudrois avoir occasion de le remettre en bonne humeur envers moy, encore qu'il me debvroit couster quelque payne pour luy rendre service. Je seray bien ayse que ceste pièce soit colloqué en un lieu si éminent comme la gallere (*sic*) de S. A. monsieur le prince de Galles et feray tout mon extreme debvoir afin de la rendre supérieure d'artifice à celle d'*Holofernes, laquelle j'ay fait en ma jeunesse*. J'ay quasi achevée une pièce grande toute de ma main et de meilleures, selon mon opinion, représentant une chasse de lyons, les figures aussy grandes commes le naturel, ordonnée par M. l'ambassadeur Dygbye, pour présenter, comme j'ay entendu, à M. le marquis de Hamilton. Mais, comme vous dites très-bien, telles choses ont plus de grâce et véhémence en un grand tableau qu'un petit. Je voudroy bien que ceste peinture pour la gallere de monseigneur le prince de Galles fust de proportion plus grande, pour ce que la capacité du tableau nous rend beaucoup plus de courage pour expliquer bien et vraysemblablement nostre concept. Toutefois je suis prest en toutes les façons de m'employer à votre service et me recommandant humblement à votre bonne grâce me profferay tousjours.

« Quant à Sa Majesté et à S. A. monsieur le prince de Galles, je seray tousjours bien ayse de recevoir l'honneur de leurs commandements, et touchant la sale au nouveau Palays je confesse d'estre, par un instinct naturel, plus propre à faire des ouvrages bien grandes que des petites curiositez. Chacun a sa grâce; mon talent est tel, que jamais entreprise, encore qu'elle fust desmesurée en quantité et diversité de suggets, a surmonté mon courage.

« Monsieur, votre très-humble serviteur,

« PIETRO PAUOLO RUBENS. »

Lord Danvers renvoya à Rubens sa *Chasse aux Lions* en décembre 1621, et ayant appris plus tard qu'il avait réparé à merveille *la Création* du Bassan, il la lui fit redemander, au mois de mars 1623, en lui commandant son portrait pour la galerie du prince de Galles.

Si occupé qu'il fût de son œuvre, tous les jours accru, Rubens ne restait pas indifférent aux événements de la politique. — En 1627 eut lieu l'expédition du duc de Buckingham dans l'île de Ré. Nous n'avons pas à

1. L'original en français se trouve aux archives d'Angleterre. Voy. Sainsbury, *passim*, appendix, page 249.

raconter ici les incidents de cette déplorable entreprise. Il nous suffira de rappeler que Buckingham opéra son débarquement le 21 juillet à la tête de sept mille Anglais et de trois mille réfugiés français, et que le 17 novembre il faisait voile pour l'Angleterre après avoir livré un assaut sanglant, mais inutile, à la citadelle de Saint-Martin, et après avoir vu détruire son arrière-garde, tuer, noyer ou prendre quinze cents à deux mille Anglais, ses chevaux, ses bagages, quatre canons et quarante-quatre drapeaux par les Français. Rubens suivit avec intérêt les péripéties de cette expédition, « de laquelle, disait-il, dépendait la fortune de Buckingham. » Il en parle à diverses reprises dans ses lettres des 12 et 19 août, des 23 septembre et 14 octobre 1627, à M. Dupuy, conseiller du roi de France et garde de sa bibliothèque, publiées par M. Émile Gachet[1]. Et il juge, avec une grande sagacité, les résultats probables de la défaite de Buckingham dans les deux lettres suivantes, adressées également à M. Dupuy :

« *A M. Dupuy*[2].

« Anvers, 16 décembre 1627.

« Très-illustre et estimé monsieur,

« Notre Don Sadriquez de Tolède est arrivé, comme un secours après la guerre, et il repartira très-prochainement, car il n'est pas probable qu'il passe l'hiver à Morbihan[3]. On augure mal de nos navires à Dunkerque; la plus grande partie n'ont pas reparu jusqu'à présent, et parmi ceux qui sont de retour trois ont échoué, par la fureur du vent, dans ce port de Mardyck, rendu fameux par de fréquents naufrages. Le baron de Wacken, un chevalier flamand distingué, qui avait armé cinq navires à ses frais, en est venu aux mains avec les Hollandais. Ils lui ont pris deux navires, ils lui en ont coulé deux autres, si bien qu'il ne lui en reste plus qu'un. Notre marquis de Spinola se prépare pour son voyage; ses bagages vont suivre dans quelques jours, et on pense qu'il partira aussitôt après Noël. J'ai vu des lettres d'Angleterre qui constatent que le roi et le duc de Buckingham sont furieux contre les Français et qu'ils ont déjà commencé à préparer de nouveaux armements. On attribue la faute de leur insuccès au retard apporté par les vents contraires aux secours attendus de l'Angleterre, car le duc n'avait plus que trois mille fantassins et cinquante chevaux quand il s'est vu forcé d'abandonner l'île de Ré. Cependant, si je ne me trompe, le roi de France s'emparera

1. *Lettres inédites de Rubens*, pages 133 à 154.

2. L'original en italien, acheté en juillet 1856 à la vente d'autographes de feu M. Belward Rey 212 fr. 50 c., se trouve au *British Museum*. Voy. Sainsbury, *passim*, appendix, page 256.

3. « ...Le reste de la flotte française, sous les ordres du duc de Guise, parut dans l'île de R accompagné de quarante voiles espagnoles, Cette *armada*... n'était arrivée que longtemps après la retraite de Buckingham et repartit au premier bruit d'un retour offensif des Anglais, après avoir séjourné un mois dans le Morbihan et paradé cinq à six jours devant La Rochelle. Le mauvais état des navires et des équipages servit de prétexte à l'amiral don Fadrique de Tolède. » — H. Martin, *Histoire de France* (1e édition), vol. XI, page 275.

de La Rochelle et se moquera de leurs menaces. Ici on ne fait pas grand chose, et à Zantvliet les vents ont causé plus de ravage et infligé de plus grandes pertes aux deux partis que la guerre. N'ayant rien de plus à vous apprendre, je vous baise les mains ainsi que celles de monsieur votre frère, et je me recommande à vos bonnes grâces.

« De votre illustre seigneurie, le très-affectionné serviteur,

« PIETRO PAUOLO RUBENS. »

« *A M. Dupuy*[1].

« Anvers, 30 décembre 1627.

« Très-illustre et estimé Monsieur,

« Le triomphe de Paris parle clairement et montre, à bonnes enseignes, l'étendue de la défaite des Anglois, bien qu'ils s'efforcent de couvrir autant que possible leurs pertes et leur honte. J'ai vu des lettres de Londres, écrites par des personnes de qualité pour être publiées, et remplies de ce qui me paroît à moi d'impudents mensonges, tels que l'exaltation de la bravoure extraordinaire de leur général, l'éloge de sa retraite présentée comme une action héroïque, et la réduction au chiffre de deux cent cinquante du nombre de leurs morts. Ce qui nous forceroit à supposer que ces quarante-quatre enseignes étoient portées sur un chariot et qu'elles ont été prises avec le bagage, ou bien que ceux qui les tenoient se sont rendus sans coup férir, car si quarante-quatre compagnies composent une armée modeste, elles forment cependant un contingent de plus de trois mille hommes, nombre auquel s'élevoit toute leur armée, à ce qu'ils affirment. Je crois que la paix ne tarderoit pas à suivre la prise de La Rochelle, parce qu'alors les scrupules des Anglois à l'abandonner n'existeroient plus. Nos seigneurs les marquis Spinola et Leganes partent demain, dit-on, mais je ne pense pas qu'ils se mettent en route le dernier ou le premier jour de l'année. Peut-être attendront-ils jusqu'au 3 ou au 4 janvier. Aucune nouvelle importante d'ailleurs. A Zantvliet, on répare partout les dégâts causés aux fortifications par la dernière tempête. Le prince d'Orange a défendu tout envoi futur de vivres à notre camp, mais il nous en arrive cependant en dessous main, bien qu'en moindre quantité. Je vous remercie des lettres de M. Balsac que j'espère recevoir promptement. J'ai lu avec attention son *Censeur* qui témoigne, non-seulement par les raisonnements les plus gracieux et les plus érudits, mais encore par son style, combien il possède la faculté de l'éloquence. Enfin, les quelques sentences extraites et traduites des anciens auteurs par Balsac ne me choquent pas, et il n'y a pas lieu, suivant moi, de lui reprocher de tels plagiats. Je voudrois pouvoir imaginer quelque chose pour vous obliger, et en vous baisant les mains en toute humilité je me recommande à vos bonnes grâces et je prie le ciel de vous accorder, à vous et à votre frère, une très-heureuse nouvelle année.

« De votre très-illustre seigneurie, le serviteur très-affectionné,

« PIETRO PAUOLO RUBENS.

« Je vais m'occuper de trouver en Hollande, s'il est possible, les livres de Cardan et de Grotius, et je vous remercie de me les avoir signalés. »

1. L'original en italien, acheté en août 1851, à la vente de M. A. Donnadieu, 134 fr. 35 c., se trouve au *British Museum*. Voy. Sainsbury, *passim*, appendix, page 257.

Nous avons dit que Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, conseiller au parlement d'Aix, avait fait obtenir, en 1619, à Rubens un privilége pour la vente de ses gravures en France. Ce privilége donna lieu, en 1635, à un procès dans lequel on reprochait à Rubens de faire le monopole de ses planches et de tirer, au moyen de cette spéculation, des sommes énormes de France. M. Émile Gachet a publié deux lettres de Rubens à Peiresc, en date des 16 août 1635 et 16 mars 1636, relatives à ce procès[1]. Celle que nous donnons ci-après ne porte pas de suscription; mais comme elle a trait à la même affaire, M. W. Carpenter, en la publiant dans l'*Athenæum* du 17 mai 1856, a cru pouvoir, avec raison, ce semble, en inférer qu'elle était également adressée à Peiresc :

« *A M. Nic. Cl. Fabri de Peiresc*[2].

« Anvers, 31 mai 1635.

« Très-illustre et honoré Monsieur,

« Vous avez vu, par ma dernière lettre, que j'ai reçu, par l'entremise de M. Legris la nouvelle de l'heureuse issue de *mon procès* en parlement. J'en suis redevable aux faveurs et bons offices de vos amis, comme je vous l'ai écrit plus au long en vous adressant des remercîments fort au-dessous de votre mérite qui m'impose une perpétuelle reconnaissance, tant qu'il me restera intelligence et vie pour pouvoir vous honorer et vous servir de toute mon énergie. M. d'Aubery m'informe que mes adversaires ne veulent pas céder, et qu'ils ont présenté une requête civile qui a été déposée entre les mains du conseiller Saunier pour l'examiner et faire son rapport. Je n'entends rien à la chicane, et je suis assez simple pour avoir cru qu'un arrêt de la cour du parlement étoit le jugement définitif d'un procès sans appel ni réplique postérieure, comme le sont ici les sentences des conseils souverains, et je ne puis en conséquence m'imaginer quel peut être l'objet de cette requête. Je me suis empressé d'envoyer à madame Saunier les exemplaires de mes gravures, comme me l'avoit recommandé M. Legris à son passage ici. Lorsque je le priai de me faire connoître ce qu'il étoit nécessaire de fournir pour les frais, douceurs et cadeaux dus aux personnes qui se sont occupées de cette affaire, il me demanda d'attendre son retour, sauf pour madame Saunier, vis-à-vis de laquelle il désiroit que je m'acquittasse immédiatement, attendu qu'il n'avoit pas avec lui l'état des comptes, qu'il désiroit en opérer la distribution de ses propres mains, et qu'en attendant il avoit laissé des ordres spéciaux pour que rien ne périclitât en son absence. Il m'assura que M. d'Aubery s'étoit chargé lui-même de fournir ce qui seroit nécessaire pour l'entier règlement de l'affaire, mais il ne me dit pas qu'il dût pour cela débourser quelque argent, et je vois, d'après la copie de la lettre qu'il vous a écrite que M. d'Aubery a payé 20 *escus quarts* d'épices, dont M. Legris ne me parle nullement dans sa lettre du 22 mai. Maintenant, je ne sais que faire; dois-je rembourser immédiatement cette somme seulement à M. d'Aubery ou attendre le retour de M. Legris pour payer le tout ensemble, ou bien dois-je écrire à M. d'Aubery que, comme je

1. *Lettres inédites de Rubens*, page 262-269.

2. L'original en italien est au *British Museum*. Voy. Sainsbury, *passim*, appendix, page 264.

suppose qu'il a déboursé pour les frais de mon procès, en l'absence de M. Legris, ce qui étoit nécessaire pour la levée du jugement, etc., je le prie de me faire connaître le montant de ses déboursés, afin que je puisse le lui rembourser à la première occasion, ce que je ferai promptement en y ajoutant quelque bagatelle comme témoignage de reconnoissance. Quant au doute relatif à l'intervalle triennal qui sépare le premier et le dernier priviléges, il repose sur le millésime de l'année gravé sous le petit Crucifiement (1632) d'une façon si ambiguë qu'il est impossible de discerner si le dernier chiffre est un 1 ou un 2, bien qu'il doive être nécessairement un 2 dont les cornes et les saillies ne sont pas suffisamment indiquées, car il est notoire pour tout le monde que j'étois en Angleterre en 1631, et il est donc impossible que cette gravure ait été faite pendant mon absence puisqu'elle a été retouchée plusieurs fois, comme c'est l'habitude, par mes propres mains. Cependant, ce doute n'ayant pas été soulevé par mes adversaires, il n'y a pas lieu de le mettre en discussion. Nous verrons ce qu'il adviendra de la requête, etc.

« Nous sommes ici fort inquiétés par le passage de l'armée française envoyée au secours des Hollandois et qui, près de Marche en famine, a mis en déroute le prince Don Thomas, affaire plus importante par la honte et l'épouvante des vaincus que par les pertes qu'ils ont subies, car ils ont eu peu de morts. Mais la prise de la plus grande partie des tambours de l'infanterie, celle de l'artillerie et des bagages sont attribuées à la témérité et à l'imprudence du général qui, sans espions ni renseignements exacts sur le nombre, les forces et les mouvements de l'ennemi, a voulu en venir aux mains dans des circonstances si désavantageuses qu'il s'est fait battre en moins d'une demi-heure. Beaucoup de gens ont dû leur salut à un bois voisin et au mauvais état du pays[1]. Il est certain que la rupture entre les deux couronnes en est arrivée à une extrémité qui me cause de grandes inquiétudes, car je suis par nature et par choix un homme pacifique et ennemi capital des disputes, procès et querelles privés et publics. De plus, je ne sais si en temps de guerre le privilége de Sa Majesté demeurera valide, et nos efforts et nos dépenses pour en obtenir le maintien par arrêt du parlement pourroient bien alors devenir inutiles. Je crains surtout, les États des Provinces-Unies m'obligeant à respecter leurs priviléges inviolables en temps de guerre ouverte, de voir notre correspondance courir le risque de subir une nouvelle interruption de quelques années, non par mon fait, mais parce que Votre Seigneurie étant une personne éminente et occupant une haute fonction, ne pourroit la continuer sans prêter le flanc à des soupçons. Je me soumettrai toujours, quoique avec une peine infinie, à tout ce qu'exigera la tranquillité et la sécurité de Votre Seigneurie dont je baise humblement et de tout cœur les mains, et dont je demeure à toujours,

« Très-illustre et révéré monsieur, le très-humble et obligé serviteur,

« Pietro Pauolo Rubens.

1. Le 19 mai 1635 avait eu lieu la déclaration de guerre de la France à l'Espagne. Le lendemain, l'armée française rencontra près du village d'Avein, au milieu des Ardennes, un corps d'armée ennemi aux ordres de Thomas de Savoie, prince de Carignan, qui était entré au service de l'Espagne. « Le prince Thomas, qui n'avait que treize mille soldats, manœuvrait pour retarder la marche des Français et leur couper les vivres ; posté avantageusement dans les bois et les ravins, il s'imagina pouvoir défier l'attaque de forces doubles des siennes ; il fut écrasé. Cinq à six mille morts et prisonniers, seize canons, un grand nombre d'étendards restèrent entre les mains des Français. » — Henri Martin, *Histoire de France* (4e édition), vol. XI, page 432.

« Nous n'avons encore aucune nouvelle de la cassette, et par la grâce de Dieu je commence à me rétablir de ma goutte. J'ai commandé les bagatelles que vous désiriez; mais quant aux médailles et aux notes y relatives, M. Rockox n'a pu jusqu'à présent en trouver aucune.

« Il me resterait à vous parler des merveilles que vous me comptez du mouvement des pierres vers le centre de gravité, que je comprends parfaitement, et de leur mouvement vers la circonférence du centre du lieu où elles se forment, que j'avoue ingénuement n'avoir trouvé mentionné nulle part jusqu'à présent et ne pouvoir comprendre comment il s'opère, si Votre Seigneurie ne me l'explique pas plus clairement. La cause du mouvement sympathique des pierres de la vessie de votre parent que rendent malade les révolutions de la lune me paraît également incompréhensible, mais mon temps m'est enlevé par certaines interruptions et force m'est de remettre à meilleure occasion ces charmantes discussions, si agréables à mon palais. Sur ce, je vous baise de nouveau les mains. »

M. Édouard Norgate, hérault de Windsor, protégé du comte d'Arundel, habile dessinateur et enlumineur de manuscrits, fit en 1639 un voyage en Hollande et visita Rubens à Anvers. A son retour en Angleterre, il fit un si pompeux éloge d'une vue de l'Escurial, qu'il avait admirée dans l'atelier de Rubens, au roi Charles Ier, que ce prince le chargea de négocier l'achat de ce tableau. M. Ed. Norgate transmit les ordres du roi à sir Balthazar Gerbier, ambassadeur d'Angleterre à Bruxelles, qui écrivit immédiatement la lettre suivante à Rubens :

« Bruxelles, 13 mars 1640 [1].

« Monsieur,

« J'ai reçu du sieur Ed. Norgate une lettre qui m'informe qu'ayant dit à Sa Majesté qu'il avoit vu chez vous un paysage représentant les environs de Madrid, en Espagne, avec l'Escurial au fond, le roi, mon maître, désire posséder ce tableau. Je me vois donc forcé de vous écrire pour savoir s'il vous plaît de vous en départir, et dans ce cas pour vous demander si vous consentirez à terminer ce tableau et à en remplir le premier plan de personnages portant le costume du pays, et si Sa Majesté pourra avoir ce tableau aussi promptement que possible. Voici ce que j'ai à vous dire à ce sujet, et je vous prie de me répondre en français, afin qu'on voie comment je me suis acquitté de mes devoirs dans cette circonstance.

« Je suis, monsieur, etc. »

Rubens répondit en ces termes à sir Balthazar Gerbier :

« *A sir Balthazar Gerbier* [2].

« Anvers, 15 mars 1640.

« Monsieur,

« Il est vray que M. Norgate se trouvant chez moy donna de l'œuil sur cette pièce

1. L'original en français se trouve aux archives d'Angleterre. Voy. la traduction anglaise qu'en donne M. Sainsbury, page 215.

2. L'original en français se trouve aux archives d'Angleterre. Voy. Sainsbury, *passim*, appendix, page 267.

de *Saint Laurens en Escurial* sans s'arrester avecq quelque estonnement des circonstances sur le reste que bien légèrement, et il ne me sembla pas nécessaire alors de le désabuser pour ne luy donner quelque mescontentement. Mais me voyant pressé à dire la vérité pour ne tromper pas Sa Majesté de la Grande-Bretagne, à laquelle j'ay tant d'obligations, je confesse que la susdite peinture n'est pas de ma main, mais faite entièrement par un peintre de plus communs, qui s'appelle Verbulst, de ceste ville, après un mien dessin fait sur le lieu mesme. Aussi n'est-elle aucunement digne de paroistre entre les merveilles du cabinet de Sa Majesté, laquelle pourra tousjours disposer absolument de tout ce que j'ay au monde, ensemble de ma personne comme de son très-humble serviteur. Je vous prie de me conserver en ses bonnes grâces et les vostres, et m'honorer de vos commandements en toute occasions de vostre service, estant de tout mon cœur,

« Monsieur, votre très-humble serviteur,

« Pietro Pauolo Rubens. »

A la fin d'avril, un mois à peine avant sa mort, Rubens envoya la *Vue de l'Escurial* à sir B. Gerbier avec une lettre déjà publiée par M. A. Van Hasselt[1], mais que nous avons cru devoir reproduire ici parce qu'elle clôt la négociation relative à ce tableau, qu'elle est sans doute une des dernières lettres écrites par le grand peintre flamand, et enfin parce que le texte qu'en a donné M. Van Hasselt diffère en quelques points de celui publié par M. Sainsbury :

« *A sir Balthazar Gerbier*[2].

« Anvers, avril 1640.

« Monsieur,

« Voyci la peinture de *Saint Laurens en Escurial* aschevée selon la capacité du maistre toutes fois avecq mon advis. Plaise à Dieu que l'extravagance du suget puisse donner quelque récréation à Sa Majesté. La montaigne s'appelle la Sierra de San-Juan en Malagon; elle est fort haulte et erte, et fort difficile à monter et descendre, de sorte que nous avions les nuées desous nostre venue bien bas, demeurant en hault le ciel fort clair et serain. Il i at en la sommité une grande croix de bois, laquelle se découvre aysément de Madrit, et il y â de costé une petite église dédiée à saint Jean qui ne se pouvoit représenter dedans le tableau, car nous l'avions derrière le dos, ou que demeure un eremite que voicy avec son *borico*. Il n'est pas besoing de dire que en bas est le superbe bastiment de saint Laurens en Escurial avecq le village et ses allées d'arbres avecq la Frisneda et ses deux estangs et le chemin vers Madrid qui apparoît en hault proche de l'orizont. La montagne couverte de ce nuage se dit la Sierra Tocada pour ce qu'elle a quasi tousjours comme un voyle alentour de sa teste. Il y a quelque tour et

1. *Histoire de la vie et des ouvrages de P.-P. Rubens,* page 169.

2. L'original en français appartenait à feu M. Dawson Turner, qui l'avait fait imprimer en facsimile avec son *Catalogue des tableaux appartenant à Rubens,* tiré en 1839 à un petit nombre d'exemplaires, et qui avait gracieusement autorisé M. Sainsbury à le publier dans son livre.

mayson à costé ne me souvenant pas de leur nom particulièrement, mais je sçay que le roy i alloit par occasion de la chasse. La montagne tout contre à main gauche est la Sierra y Puerto de Butrago. Voylà tout ce que je puis dire sur ce sujet, demeurant à jamais, monsieur,

« Votre serviteur très-humble.

« Pietro Pauolo Rubens.

« J'ay oublé de dire qu'au sommet nous rencontrasmes forse vinayson comme est représenté en la peinture. »

Un mot maintenant, pour finir, sur l'*appendice* de l'ouvrage de M. Sainsbury. Il nous suffira, d'ailleurs, pour en faire apprécier l'intérêt, de dire qu'il renferme — en dehors des originaux des lettres de Rubens — des correspondances relatives à la formation des collections du comte d'Arundel, du comte de Somerset, de sir Dudley Carleton et des lettres de Gentileschi, du sculpteur français Hubert Lesueur, de Myttens et de Torrentius, remplies de curieux et piquants détails inédits. Ainsi chacun fait son œuvre, chacun écrit une page de la grande histoire des arts. La curiosité moderne fouille avidement les archives du passé et reconstitue par d'heureuses découvertes, par de précises indications, la biographie des artistes qui nous sont chers. Aux documents qu'on possédait déjà sur Rubens, M. Sainsbury a donc ajouté des informations nouvelles d'un rare intérêt. Grâce à lui, grâce aussi aux chercheurs qui l'avaient précédé dans cette voie, le grand peintre d'Anvers sera bientôt le plus connu de tous les maîtres, et quand on aura lu sa correspondance, on saura tout de Rubens, — excepté le secret de son génie.

ALFRED HÉDOUIN.



MUSÉES DE PROVINCE

LE MUSÉE DE GRENOBLE

(Suite et fin.)

École hollandaise. — Si nous ne rencontrons pas dans l'école hollandaise des œuvres d'un intérêt aussi varié et aussi élevé que dans l'école italienne, du moins certaines des toiles qu'elle contient peuvent passer dans leur spécialité pour des œuvres fort remarquables.

Diane et ses nymphes au bain (n° 92) de Poelemburg, et le *Portrait de femme* (n° 102) de Terburg ne sont pas, il est vrai, de ce nombre. Le premier ne donne qu'une idée très-affaiblie de la touche veloutée de Poelemburg et de la chaude lumière qu'il a su répandre dans ses belles compositions. Il est signé C. P. (Corneille Poelemburg), j'ignore son origine. Le second m'a paru d'une authenticité beaucoup moins contestable que sa valeur artistique. Le personnage est grand comme nature, et l'on sait que les délicates qualités de Terburg perdaient à se répandre sur une toile d'une certaine dimension. Il a fait de beaux portraits, mais aucun ne vaut ses délicieuses petites toiles. En outre, ce tableau a été assez habilement restauré, mais il est dans un état d'usure déplorable. Il semble que la toile ait été récurée avec du grès comme une casserole. Ç'a pu être un Terburg, ce n'en est plus un.

Le musée de Grenoble ne possède rien de Rembrandt, mais il peut montrer deux fort beaux échantillons de la manière des deux élèves qui l'ont imité avec le plus de bonheur, Van Eeckout et Ferdinand Bol. Le *Portrait d'homme* (n° 75) de Van Eeckout rappelle Rembrandt par sa couleur, et c'est, je crois, un grand éloge à en faire; mais en examinant attentivement la touche, on s'aperçoit que, bien que posée avec habileté, elle est d'une mollesse et d'une lourdeur dont Rembrandt ne s'est jamais rendu coupable. L'homme de ce portrait est vu de face et tourné à droite. Il est coiffé d'un chapeau noir à larges bords, vêtu de noir et a le cou pris dans une golille à gaudrons. Ses cheveux sont blonds. Il tient un gant

dans sa main gauche et appuie la droite sur le rebord de la fenêtre où l'artiste a signé son nom tout au long : G. V. EECKOUT F. A° 1644. Né en 1621 Eeckout était donc dans toute la force de son talent et de sa jeunesse quand il fit ce portrait. Il avait vingt-trois ans. Aussi le préféré-je de beaucoup à un second portrait représentant, dit le livret, *Le Grand pensionnaire Jean de Witt* (n° 76), et qui est daté de 1669, cinq ans avant la mort du peintre. Ce dernier a bien peu de caractère, et l'on sent en le contemplant, que l'influence de Rembrandt s'est effacée peu à peu. Le *Portrait d'homme* figurait, avant la Révolution, dans la collection de M. Poullain où il portait le n° 60. Lors de la vente de cette collection, faite le 15 mars 1780, par les soins de Lebrun, il fut adjugé au prix de 1000 livres 1 sou au sieur Dulac, évidemment un prête-nom, peut-être de Lebrun lui-même, de qui M. Audry, son dernier possesseur, aura pu l'acquérir directement.

L'autre élève de Rembrandt, Ferdinand Bol, a passé sa vie à imiter et un peu à contrefaire son maître. Il faut bien avouer qu'en général il a eu la main heureuse ; mais je doute qu'il l'ait eu plus que dans le *Portrait de femme* de Grenoble (n° 59). C'est une belle Hollandaise de 28 à 30 ans, vue à mi-corps, de grandeur naturelle. Elle est coiffée d'une toque noire sur laquelle ondule et se joue la courbe d'une plume blanche. Elle est tournée à droite et assise près d'une table chargée d'une sphère, d'une mandoline et d'un hanap haut sur patte, en vieille argenterie flamande. Rien que ce hanap est un chef-d'œuvre d'exécution. L'effet, l'éclat de ce tableau, la valeur réciproque des blancs et des noirs du costume, noyés dans une harmonie vigoureuse et comme dans une atmosphère d'or, le modelé du visage éclairé par deux yeux limpides, animé par le sang qui fait battre les ailes du nez et éclate sur la commissure des lèvres, tout, hormis certaines minceurs de touche dans les méplats des joues qu'il faut avoir le diable au corps pour constater, tout, dis-je, dans ce portrait, est aussi beau qu'un Rembrandt. Je le vois encore briller dans le fond de ma mémoire comme il brille sur le panneau du musée où on lui a donné à juste raison une place d'honneur, en pendant au Van Eeckout. En quelle année a-t-il été acquis? De qui le tient on? Quels cabinets a-t-il traversés? Le livret a le tort de ne faire à ces questions aucune réponse.

Le Louvre ne possède pas de tableau du peintre d'intérieurs Delorme. Je n'en vois pas figurer non plus dans les musées de Madrid, d'Anvers, de Dresde et d'Amsterdam. Je ne crois pas qu'il y en eût à Manchester, où pourtant il y avait de tout. Ce n'est pas une grande perte, mais c'est une perte. A en juger par l'*Intérieur d'un temple* (n° 71) Delorme était sans doute un peintre froid, donnant à ses intérieurs d'église moins d'effet que

Peter Neefs, mais incomparablement plus habile que lui dans l'exécution, ayant une touche plus grasse et plus onctueuse, et sachant parfaitement détacher les uns sur les autres des plans divers, mais d'une couleur uniforme. Peter Neefs était un plus grand artiste, Delorme était plus véritablement peintre; et si tous les *Intérieurs d'église* de Delorme ressemblent à celui de Grenoble, je préfère les intérieurs de Delorme à ceux de Peter Neefs. Ce tableau, bien conservé, est signé tout au long : *Delorme*, 1667.

Ç'a été pour moi une surprise mêlée de dépit que de rencontrer à Gre-



PAYSAGE DE HOBBEMA (MUSÉE DE GRENOBLE)

noble un Hobbema aussi supérieur à celui du Louvre que le Louvre est supérieur au musée de Grenoble. Cela me coûte à dire, mais c'est la vérité. Je n'apprendrai rien à personne en rappelant combien sont rares et recherchées les œuvres de ce paysagiste à peine connu en France il y a trente ans, bien que les Flamands et les Hollandais aient toujours professé pour son talent une estime dont on acquiert la preuve en visitant les cabinets particuliers de Hollande et de Belgique. La vogue l'a pris sous sa protection, les quelques originaux qui ont passé dans les ventes Patureau et Mecklembourg ont éveillé des convoitises et des rivalités qui se sont soldées par des centaines de mille francs, la spéculation s'en est mêlée; et l'on en est presque venu à effacer le nom de Ruijsdael pour le remplacer par celui de Hobbema, comme, il y a soixante ans, on effaçait le nom de Hobbema pour le remplacer par celui de Ruijsdael. Quoi qu'il en

soit, le musée de Grenoble est le seul établissement public en France, y compris Paris, qui puisse montrer un Hobbema, un Hobbema indiscutable. A ce premier mérite, ce tableau joint celui d'être une œuvre extrêmement remarquable, quel que soit son auteur. Le conservateur du musée a donc fait preuve de goût en donnant au *Paysage* (nº 81) la place d'honneur du panneau central, sous le Rubens dont nous parlerons tout à l'heure. Il est peint sur bois, haut de 0,48, et large de 0,60. Dans une plaine, et à travers des groupes d'arbres, coule une petite rivière marécageuse. A gauche une femme et un enfant passent sur un chemin entre un bois et la rivière. Ce chemin est labouré d'ornières profondes. Sur le bord opposé, à droite, on remarque une maison abritée par de grands chênes, sous lesquels marche un homme tenant un bâton sur son épaule. Il est signé dans le coin à droite au bas du terrain : M. HOBBEMA, 1659, en lettres noires, le dernier jambage de l'M initiale du nom de Minderhout se confondant avec le premier jambage de l'H de Hobbema et formant monogramme. Admirablement conservé, et d'une qualité hors de ligne, même pour un Hobbema, ce tableau n'a sans doute ni l'effet ni l'intensité du paysage de la vente Patureau, mais son exécution est plus légère et plus variée; la silhouette des arbres s'enlève sur le ciel d'une façon moins vigoureuse, mais plus animée; plus d'air circule entre les plans, on y respire mieux les senteurs de la campagne; il y a moins de force, mais plus de poésie : en un mot, si je devais y habiter, je préférerais le paysage de Grenoble à celui de la vente Patureau. Ce tableau provient de la riche et célèbre collection de La Hante.

Le *Paysage* (nº 80) de Guillaume de Heusch n'est pas de nature à faire oublier celui de Hobbema. Toutefois il est joli, rappelle les horizons italiens que de Heusch avait étudiés avec son maître Jean Both, et mérite une honorable mention. Il est signé *G. Heusch Ft.*, et l'exécution me paraît plus originale que la signature. Je croirais volontiers que les figures sont d'Adrien Van de Velde.

Je suis, comme le rédacteur du livret, assez disposé à croire que le tableau portant le nº 111 et représentant une flotte à la voile, est l'œuvre d'un peintre hollandais, sans doute de quelque élève de Backhuysen : Jean Rietschorf ou Michol Maddersteg; mais je ne puis y voir comme lui une *escadre hollandaise.* C'est une *flotte anglaise* parfaitement reconnaissable aux pavillons des escadres bleus et rouges qui flottent à l'arrière de chaque navire. La France a eu assez souvent affaire à ces glorieux étendards pour qu'il ne soit pas permis de s'y tromper.

ÉCOLE FLAMANDE. — J'ignore pourquoi le rédacteur du livret a débaptisé *l'Adoration des Rois* (nº 87) donnée en 1811 par l'Empereur et attri-



LE PAPE SAINT GRÉGOIRE

Tableau de Rubens.

buée alors à Abraham Bloemart, et l'a mise au nom d'un obscur élève de Martin de Vos, Henri de Klerck. C'est un grand tableau décoratif composé avec plus de facilité que d'habileté, d'une exécution froide et vide, et qui n'attire l'attention que par l'imitation de Rubens. L'inventaire du Louvre dit qu'il provient de Vienne.

Mais j'arrive en hâte au chef-d'œuvre de l'école flamande, à la perle du musée de Grenoble, à une des plus belles toiles de toutes les collections de province, au tableau de Rubens : *Saint Grégoire Pape, entouré de saints et de saintes* (n° 96). La composition est haute de 4m,74 et large de 2m,66. Les figures sont plus grandes que nature. Sur les degrés et au centre de la composition, saint Grégoire debout, tourné à droite, revêtu d'une chape, la tête nue, lève les yeux vers le ciel et invoque le Saint-Esprit qui descend sur lui sous la forme d'une colombe; son bras droit est étendu, sa main gauche tient un livre. A droite, sainte Domitile est debout, son front est orné d'un diadème, sa main droite est posée sur sa poitrine; de l'autre elle soutient son manteau et semble, par son attitude, écouter les paroles du pontife. Derrière elle, saint Nérée et saint Achille tiennent une palme et regardent le ciel. A gauche, saint George, debout, vu de profil, la tête nue et levée, porte une cuirasse et appuie sa main droite sur un bâton. Plus loin et du même côté, saint Jean-Baptiste vu de face, et dont la partie supérieure du corps est nue, tient un bâton. Tout le second plan est rempli par un portique au-dessus duquel une image encadrée de la Vierge et de l'Enfant Jésus est entourée de six anges soutenant des guirlandes de fleurs.

On ne sait, en contemplant ce tableau digne de la tribune de Florence, du Salon carré de Paris ou de la salle d'Isabelle II à Madrid, sur quelle partie arrêter plus volontiers son attention. La composition est irréprochable, le dessin d'une science, d'une audace, d'une fierté incomparables; la couleur splendide, l'effet magnifique, l'impression impérissable. Le *Martyre de Saint Étienne*, de Valenciennes, est beau sans doute; le *Melchisedech*, de Caen, le *Jésus-Christ protégeant le monde*, de Lyon, sont plus beaux encore; mais tous sont médiocres comparés au *Saint Grégoire*, de Grenoble. La sainte Domitile vue de face, soutenant par un geste de reine les plis épais de son manteau, présente une de ces rares figures dans lesquelles Rubens, renonçant aux exubérances flamandes, a lutté de caractère avec les figures antiques, de couleur avec les Chioggiotes ou les Muranèses. N'était la couleur, on croirait cette magnifique créature sortie du pinceau du Titien ou de Palme. Par la fierté héroïque de sa pose et le chaud éclat de son armure, le *Saint Georges* rappelle la même figure placée par Rubens dans le tableau qui orne sa

chapelle funéraire à la cathédrale d'Anvers. Au second plan, la tête de saint Jean, modelée en quelques coups de brosse, est accentuée et vous émeut comme une tête de Ribera. Si j'avais un reproche à faire à ce tableau, il tiendrait à l'excès même de ses qualités. Le grand artiste anversois a donné à sa couleur une telle intensité, une telle magnificence, qu'il en résulte pour l'œil une harmonie de table d'agate ou de plaque d'émail qui finit par fatiguer. En un mot, on pourrait demander plus de transparence à la couleur. Et encore suis-je si mal à mon aise quand il me faut signaler une tache chez un coloriste et surtout chez Rubens, que je me sens disposé à croire que des rentoilages intempestifs et des restaurations sacriléges, en enlevant les glacis auront donné à la peinture ces tons de marbre qui me blessent. Ce ne serait pas la première fois; ce ne sera pas la dernière!

Donnée par l'empereur en 1811, cette merveille décorait avant la Révolution le maître-autel de l'abbaye de Saint-Michel d'Anvers. Il en existe une très-belle et très-exacte eau-forte du graveur Eynhouedts qui rend convenablement l'effet de la peinture. Pour un amateur des arts, un pareil chef-d'œuvre vaut seul le voyage de Paris à Grenoble. Qu'est-ce donc quand on trouve auprès de lui un gothique comme le Palmegiani, un ex-voto comme le Pordenone, un paysage comme le Hobbema. Pour moi qui les ai vus et admirés aussi longtemps qu'il m'a été permis de le faire, je n'ai qu'un désir, c'est de retourner les voir et les admirer encore.

Des deux élèves de Rubens, Jordaens est le seul qui soit représenté à Grenoble; car il me paraît impossible d'accepter comme étant de Van Dyck la médiocre *Tête de Christ* enregistrée sous le nº 73. Par contre, *l'Adoration des Bergers* (nº 84) de Jordaens, sans être une œuvre hors ligne, n'est cependant pas ordinaire. Le peintre s'y fait reconnaître à sa magie de couleurs, à sa science de clair obscur, et à ses têtes si triviales, mais si vigoureusement accentuées. Ce pandémonium de malandrins a pour centre une charmante tête de Vierge, et s'illumine du rayonnement jaillissant du corps du Nino. Le tableau est signé : I. IORDENS. FECIT. J'ignore sa provenance. Il fut donné par le musée central au musée de Grenoble le 7 ventôse an VII. Jordaens a répété plusieurs fois le même sujet. L'un a été gravé par Marinus; l'autre, de dimensions plus grandes, par Pierre de Jode. La composition de Grenoble serait la troisième, et, par la disposition des figures, elle se rapproche de la première, gravée par Marinus. Je dois faire observer que l'inventaire du Louvre la porte comme une copie de Jordaens. Malgré cette assertion, qui est loin d'être sans valeur, je persiste à voir un original dans *l'Adoration des Bergers*.

Quant au second Jordaens, *le Sommeil d'Antiope* (n° 85), je crains bien que M. George, qui l'a cédé à la ville en 1852, ne se soit trompé en l'attribuant à l'élève de Rubens. Ce n'est ni de Jordaens, ni de personne.

Je ne voudrais pas trop faire la chasse aux attributions, mais je doute fort que le tableau *Un Chat et un Chien se disputant dans une cuisine* (n° 100) soit l'œuvre de Sneyders, à qui le livret en fait honneur. J'y reconnaîtrais bien plutôt la touche froide et exercée de Paul de Vos, dont tant d'œuvres ont été si souvent prises pour des Sneyders; ce qui prouve du moins que ce n'était pas un artiste sans talent.

Deux autres élèves de Rubens, Simon de Vos et Van Thulden, sont représentés, le premier par un *Portrait de jeune homme* (n° 109), jolie et vigoureuse esquisse; le second par une *Composition mystique* (n° 104) et par *les Parques et le Temps* (n° 105), œuvres estimables dont le seul mérite est de se ressentir de l'influence de Rubens. Ils ressemblent à des tableaux du maître vus à travers une vitre dépolie. La *Composition mystique* est signée *Theod. Van. Thulden fec. An°* 1647. Elle figure au nombre des dix-sept tableaux réunis par M. Jay le 7 ventôse an VII, et ornait avant la Révolution l'église des Mathurins de la rue Saint-Jacques.

Je me suis souvent demandé si Rubens était de bonne foi en professant pour Gaspard de Crayer l'admiration que la tradition lui prête, ou bien si c'était seulement chez lui affaire de politesse. Je pencherais pour cette dernière opinion. Pour des yeux modernes, le seul mérite des œuvres de Crayer est d'être plus accentuées et par conséquent de ressembler plus à des Rubens qu'à des Van Thulden. C'est beaucoup; ce n'est pas assez. Quoi qu'il en soit, des deux tableaux de cet artiste, un seul, le *Martyre de Sainte Catherine* (n° 70), m'a paru digne d'attention. Pour Crayer, c'est une toile excellente, égale au moins au *Saint Augustin en extase* du Louvre. Le guerrier à cheval placé à gauche rappelle, par l'élégance du port et la finesse de la couleur, le beau *Saint Martin de Saventheim* de Van Dyck. Ce tableau, qui faisait partie de l'envoi de l'an VII, est porté sur l'inventaire comme copie de Crayer et sous la dénomination de *Martyre de Sainte Barbe*, titre qui concorde mieux avec les traditions du martyrologe chrétien. En effet, l'instrument du supplice de sainte Catherine est une roue dentée, et rien ne la rappelle dans ce tableau; tandis que l'histoire ecclésiastique nous apprend que sainte Barbe eut la tête tranchée par son père pour avoir refusé de sacrifier aux dieux du paganisme. Or, le tableau représente précisément un bourreau se préparant à couper la tête d'une sainte agenouillée devant lui. Cette érudition n'a d'autre but que de restituer à sainte Barbe ce qui n'appartient pas à sainte Catherine : *cuique suum*.

Un artiste français, que le hasard a fait naître à Bruxelles, Philippe de Champagne, n'a pas moins de sept tableaux à Grenoble, tous assez remarquables pour donner une haute et peut-être une fausse idée de son talent à qui ne connaîtrait pas ses grandes et froides compositions. Ce serait surfaire le talent de Philippe de Champagne que de le juger seulement sur ses tableaux de Grenoble.

Le *Saint Jean-Baptiste au désert* (n° 64), donné en 1811, est porté sur l'inventaire comme provenant de l'ancienne Académie. Guillet de Saint-Georges, dans la vie de Philippe de Champagne[1], n'en parle pas. Mais peu importe : c'est un fort bon tableau du maître, qui n'en a pas souvent composé de cette qualité là, aussi énergiquement modelés, d'une couleur aussi ferme et aussi vigoureuse. On demanderait sans doute moins de correction et plus de caractère au dessin de *Saint Jean-Baptiste,* mais personne n'est parfait, pas même Philippe de Champagne.

La Résurrection de Lazare (n° 60) faisait partie des six tableaux composés par Philippe de Champagne pour les Carmélites de la rue Saint-Jacques, en 1628 et 1629. Guillet de Saint-Georges dit formellement que *la Résurrection*, ainsi que *l'Assomption de la Vierge* (n° 61), peinte également pour les Carmélites, furent seulement retouchées par la main du peintre. Il faut donc y voir des tableaux d'école plutôt que des originaux bien authentiques.

Je croirais volontiers que *le Christ mort sur la Croix* (n° 63) est le même tableau qu'un *Crucifix* que Guillet de Saint-Georges prétend avoir été légué aux Chartreux par Champagne, tableau, dit-il, « qui est dans la salle de leur chapitre et qui a été gravé par M. Morin ou M. Montagne. » Il est signé et daté *Ph*^{vs}. *Champaigne F*^{t}. *A*^{no}. 1655. C'est une belle académie, d'une science de dessin incontestable, dont la tête respire la douleur, mais froide, dure, sèche, parfaitement janséniste, vous attristant sans vous convaincre.

Philippe de Champagne a composé plusieurs tableaux d'après les cérémonies de l'ordre du Saint-Esprit. Guillet en cite un représentant la promotion faite par Louis XIII à Fontainebleau, en 1633 ; et si cette toile ne figure pas au musée de Toulouse, du moins cet établissement en possède-t-il une bonne copie. En voici une seconde, disposée à peu près de même, et dont l'authenticité ne me paraît pas discutable. Elle représenterait, dit le livret, *Louis XIV, le lendemain de son sacre à Rheims* (8 *juin* 1654), *recevant chevalier de l'ordre du Saint-Esprit son frère* (*Monsieur*), *alors duc d'Anjou, depuis duc d'Orléans.* Les personnages

1. *Mémoires inédits de l'ancienne Académie,* t. I, p. 239.

qui accompagnent les deux frères, sont : Abel Servien, Michel Letellier, Noël de Bullion et de Lyonne. J'ai surtout été frappé de l'élégance des mains, qui rappellent non pas celles de Van Dyck, mais celles de Hals dans ses beaux portraits. On lit l'inscription suivante dans un cartel central, au bas du tableau : CÉRÉMONIE FAITE A RHEIMS EN 1654 ET REPRÉSENTÉE EN 1655 PAR P. DE CHAMPAIGNE. Donnée à Grenoble en 1811, cette composition est désignée sur l'inventaire comme provenant de l'émigré Montmorency. Il en existe au musée de Versailles une copie faite par M. Dupré (n° 94).

C'est une excellente acquisition que M. Henry a fait faire à la ville, en lui cédant le portrait du fameux père spirituel du Port-Royal, *Duvergier de Hauranne, abbé de Saint-Cyran* (n° 66). En examinant cette tête sans élégance, mais non sans caractère, ces traits sans distinction dégrossis au pouce et accusés avec une fermeté bourgeoise ; on comprend qu'un mélange de ténacité et d'orgueil ait dirigé tous les actes de ce prêtre, et qu'un pareil homme ne se soit laissé ni éblouir ni intimider par la puissance de Richelieu. Ce portrait porte cette inscription : ÆTA^s. 62. 1643. C'est l'année même de la mort du célèbre janséniste (11 octobre 1643). Il a été gravé à plusieurs reprises par Hubert, par Boulanger, par Alix, et surtout par Morin, qui l'a répété deux fois. Sa gravure ovale est magnifique et bien supérieure à celle de forme octogone. Il en existe une répétition exactement semblable dans la collection de M. Victor Delamarre, à Paris, et je crois qu'aucune des deux répliques n'est une copie. Elles sont fort belles et sans doute originales toutes deux.

Enfin un beau et bon portrait du peintre lui-même (n° 67), d'un ton plus chaud et d'une couleur plus vive que d'habitude, et certainement aussi remarquable que l'autre portrait placé au Louvre, termine la série des œuvres que le musée de Grenoble peut montrer avec orgueil aux amateurs de Philippe de Champagne.

Ce n'est que pour mémoire que je cite la *Bénédiction de l'ordre de Saint-Dominique* (n° 68), du neveu Jean-Baptiste de Champagne. C'est une composition d'une dimension respectable et dont la valeur artistique est fort médiocre. Elle provient de l'ancien couvent des Dominicains de Grenoble, et n'est pas mentionnée dans la vie que Guillet de Saint-George a donnée de Jean-Baptiste de Champagne. Dans la partie inférieure et centrale du tableau, un écusson porte des armoiries que je n'ai pu relever, et que le livret affirme être celles de la famille de Marcieu. Un des membres de cette famille, en ce cas, serait le donateur du tableau.

Il serait difficile de rencontrer, même au Louvre, un tableau de Van der Meulen plus important que celui représentant *Louis XIV accompagné de ses gardes, passant sur le Pont-Neuf et allant au Palais* (n° 89). Ce n'est

pas l'immense quantité de figures placées dans une toile de plus de dix pieds de long que je louerai; ce n'est pas non plus l'intérêt de ces figures qui toutes sont les portraits des principaux personnages de la cour de Louis XIV vers 1675, sur lequel j'appellerai l'attention; mais c'est l'art avec lequel elles sont groupées, l'habileté qui a présidé à la réunion de tant d'attitudes et de couleurs diverses et souvent dissemblables, l'esprit de leur dessin, l'harmonie de leur couleur, la légèreté de la touche, l'air qui circule à travers tous les plans et leur donne en quelque sorte la solidité de la nature. Au point de vue d'un goût sévère, les compositions où Van der Meulen a fait défiler des troupes en marche à travers des paysages de Huysmans de Malines, sont peut-être supérieures; mais pour moi, si l'on me donnait à choisir entre tous les tableaux de Van der Meulen, je crois que j'indiquerais celui-ci. Donné par l'empereur en 1811, il figurait avant la Révolution parmi les vingt-neuf tableaux qui décoraient le pavillon du Soleil à Marly. Il en existe une grande gravure à l'eau-forte de Hugtenburg, dont les deux planches se trouvent à la chalcographie du Louvre.

J'indiquerai enfin, pour terminer cette revue des œuvres flamandes, un joli *Paysage* (n° 58) de Van Bloemen, représentant le temple de la sibylle à Tivoli, d'une couleur transparente et chaude, et dont l'horizon offre une remarquable dégradation de teintes. Cette œuvre suffirait pour prouver que Van Bloemen n'a pas volé le surnom d'*Orizonte* que lui donnèrent à Rome ses camarades d'atelier.

École française. — Notre école française est la partie faible du musée de Grenoble. On y rencontre des noms en quantité respectable : ce sont les œuvres qui manquent. Quelques-uns des tableaux ne sont pas sans valeur; mais il n'y a rien à opposer parmi eux au Palmegiani, au Pordenone, au Canaletti, à l'Hobbema, au Ferdinand Bol, au Rubens, au Van der Meulen. On me permettra donc d'être assez bref dans les indications que je vais donner.

C'est seulement pour l'acquit de ma conscience que je débute par les deux Simon Vouet, *Tentation de Saint Antoine* (n° 203), *Repos en Égypte* (n° 204). Donnés tous deux au musée en l'an VII, ils figuraient antérieurement dans l'église de l'oratoire de la rue Saint-Honoré. *Le Repos en Égypte* a été gravé par Darcet en 1642.

L'élève de Vouet, Eustache Lesueur, est plus dignement représenté au musée de Grenoble. *La Famille de Tobie remerciant Dieu* (n° 175), sans avoir l'austérité et la douceur de certaines compositions des Chartreux, sans posséder la poésie et l'élégance de certaines toiles de l'hôtel Lambert, attire cependant par la tranquille harmonie de sa couleur, la

science de sa composition, et ce dessin pur, élégant, sévère, réunissant parfois le style et le caractère qui constituent l'originalité de Lesueur. Voici le renseignement que nous fournit à ce propos l'infatigable Guillet de Saint-Georges[1] : « M. Fieubet, trésorier de l'épargne, employa M. Le- « sueur pour les peintures d'une maison de la rue des Lions, proche « l'Arsenal. L'histoire de Tobie est traitée tant dans le plafond d'une salle « que dans les bas-reliefs feints de bronze rehaussés d'or et accompagnés « de plusieurs ornements. » C'est encore à l'exactitude scrupuleuse et aux recherches de Guillet de Saint-Georges[2] que nous devons de savoir d'où proviennent les deux tableaux de La Hyre, *la Fraction du pain* (nº 169), et *Jésus apparaissant à la Madeleine* (nº 170). Voici le passage qu'il leur consacre : « Il a travaillé à deux tableaux pour les autels de « deux chapelles de la Grande Chartreuse de Grenoble. L'un représentait « l'apparition du Sauveur aux pèlerins d'Emmaüs, et l'autre son appari- « tion à la Madeleine. On doute s'ils n'ont pas été consumés dans un « incendie arrivé à la Grande Chartreuse depuis quelques années. » Sans être des chefs-d'œuvre, ce sont des tableaux curieux pour l'histoire de l'art, et surtout de l'art français. Le premier est peint d'une façon sobre, et dans un ton pâle et doux qui fait penser à Lesueur. Il est signé : L. DE LA HIRE. IN. ET F. 1666; *le Jésus et la Madeleine :* L. DE LA HIRE. IN. ET. F. 1656.

Je n'ai plus assez présente à l'esprit *la Continence de Scipion* (nº 121) de Sébastien Bourdon pour l'apprécier en connaissance de cause. Je sais seulement que Dargenville assure qu'une composition semblable figurait sur la cheminée d'une pièce de l'hôtel Bretonvilliers, et que Guillet de Saint-Georges, qui a donné une description fort détaillée des peintures dont Bourdon avait couvert les murs de cet hôtel, n'en parle pas; ce silence me paraît plus significatif que l'affirmation de Dargenville. Ce tableau fut donné par Napoléon à la ville, en 1811, et l'inventaire l'indique comme provenant de Châteauneuf, sans préciser autrement ce que c'est que ce Châteauneuf. Nous ferons comme l'inventaire.

Un des artistes les plus stérilement féconds qui furent jamais, Claude Vignon de Tours, est représenté à Grenoble par une composition d'un dessin boursouflé, d'une couleur expédiée, violente et dure, comme tout ce qu'il a fait, représentant *Jésus au milieu des docteurs* (nº 202). Elle est signée : VIGNON IN. Ft. 1623. L'artiste avait vingt-neuf ans et revenait d'Espagne quand il fit ce tableau pour un amateur nommé Perruchot,

1. *Mémoires de l'Académie de peinture*, t. I, p. 147.
2. Id., t. I, p. 110.

dont il épousa la fille quelque temps après. Pour le dire en passant, il eut dix-sept enfants de mademoiselle Perruchot. Devenu veuf, il se remaria et eut dix-sept autres enfants de sa seconde femme. Claude Vignon n'était pas impunément du pays de Rabelais.

Il vaut mieux, pour la réputation de Lebrun, ne rien dire du *Saint Louis priant en faveur des pestiférés* (nº 173), et arriver de suite aux deux *Paysages* (nºs 150 et 151) de Claude Lorrain. Je les crois authentiques tous deux, et, sans être de la première qualité du maître, ils m'ont paru devoir être classés dans la bonne moitié de ses œuvres. Le premier (nº 150) représente un *Effet du matin;* les premiers plans sont lourds et ont beaucoup poussé au noir, mais le fond est magnifique d'air et de perspective. La fraîche haleine de l'aube circule à travers les plans de l'horizon, et la blanche lumière du matin en dessine les contours avec fermeté. Le second (nº 151) offre les mêmes défauts et les mêmes qualités: premiers plans opaques et noirs, seconds plans remarquablement fins, lumineux et chauds. J'avoue que j'ai un invincible penchant pour Le Lorrain. Grâce à lui, le XVIIe siècle a une fenêtre ouverte sur la nature. C'est lui qui fait pénétrer un rayon de soleil, une senteur des bois, un peu de rosée matinale ou de poussière du soir jusque dans le cabinet de Richelieu ou de Mazarin, entre Pascal et Bossuet, et jusque sur la nature artificielle de Versailles. Sans Claude, sans ce noble paysagiste qui alla réchauffer au soleil d'Italie l'humidité des pâturages lorrains, la France, depuis François Ier, eût dû attendre longtemps pour connaître la forme et la couleur d'un véritable paysage. Il serait curieux de retrouver l'origine de ces deux tableaux et de savoir pour qui ils furent composés. Le nº 150 est signé sur le terrain à droite : *Romæ*, 16..; le reste de la date illisible. Le nº 151 ne porte aucune signature. Ils viennent tous deux de l'ancien hôtel Lesdiguières, devenu par suite d'alliances la propriété de la famille de Créquy, et plus tard celle de la famille de Villeroy. Il est probable que le duc de Créquy aura rapporté ces deux tableaux de son ambassade à Rome. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'ils faisaient partie de l'ameublement de cet hôtel, actuellement la préfecture, quand la ville l'acquit en 1719 des héritiers du duc de Villeroy.

« *La Descente de Croix* et *le Martyre de Saint Ovide*, placés aux « Capucins de la place Vendôme, sont deux tableaux sur lesquels on ne « peut trop appuyer, » dit l'historien anonyme de Jean Jouvenet dans les *Mémoires inédits de l'Académie de peinture. Le Martyre de Saint Ovide* (nº 162) fait aujourd'hui partie du musée, et, s'il n'eût pas été signé J. JOUVENET, 1690, j'y eusse bien difficilement reconnu la prestesse d'exécution du peintre rouennais. Qu'il y a loin du *Martyre de Saint Ovide*,

tableau expédié sans façon, au beau plafond de la salle des enquêtes du parlement de Rennes.

Malgré l'affirmation du livret, je ne crois pas que le portrait n° 201, incontestablement de De Troy le père, représente *la Duchesse de Bourgogne, mère de Louis XV*. La figure de la jeune princesse de Savoie est parfaitement connue, et ne ressemble en rien à celle du portrait de Grenoble. Je ne puis non plus voir le jeune Louis XV dans l'enfant appuyé sur les genoux de la jeune femme. Dans un portrait d'apparat comme celui-ci, on n'eût pas négligé de décorer l'enfant royal du cordon du Saint-Esprit que tous les princes du sang recevaient à leur naissance. Or, l'enfant de ce portrait n'en a pas. Je crois donc que jusqu'à nouvel ordre le livret fera bien d'enregistrer cette composition sous la dénomination peu compromettante de *Portrait de femme tenant un enfant sur ses genoux*. Le premier défaut des catalogues de province, c'est la crainte évidente de paraître ignorer. Ils affirment résolûment et apportent ainsi une double besogne à qui les étudie avec conscience. Avant de constater de qui est telle ou telle œuvre, il faut d'abord prouver qu'elle n'est pas de tel ou tel maître.

J'ai cherché ailleurs à débrouiller la filiation des Houasse. C'est donc avec un véritable intérêt que j'ai rencontré le *Portrait d'Antoine René* (n° 161), le chef de la dynastie, l'élève de Lebrun, peint par lui-même. C'est une toile haute de $0^{m},48$ et large de $0^{m},42$. Le peintre s'est représenté à mi-corps, au tiers de nature. Il est debout, tourné à droite, vu de trois quarts, avec des cheveux bouclés longs et tombant sur les épaules; son bras droit, qui soutient un manteau, est appuyé sur un fauteuil. Il tient de la main gauche une palette et des pinceaux. Son habit à boutons d'or, entr'ouvert, laisse voir la chemise dont les manchettes sont garnies de dentelles. Il montre un tableau placé sur un chevalet, représentant un soldat qui, ayant ouvert un sépulcre, recule épouvanté à la vue d'un cadavre éclairé par une lampe.

Ce portrait est-il bien celui de René Houasse? Oui, et voici pourquoi. Il existe un autre portrait représentant le même personnage peint par Tortebat et gravé en 1707, trois ans avant la mort de Houasse, par Trouvain pour sa réception à l'Académie. Or, cette gravure offre une ressemblance frappante avec le portrait de Grenoble. L'un vient corroborer l'autre. Est-il réellement l'œuvre de Houasse? Je le crois, et le tableau qu'indique le personnage, et qui est en effet de Houasse, s'il ne peut servir de preuve irrécusable, est du moins une sérieuse présomption en faveur de cette opinion. Ce tableau lui-même, d'un ragoût assez peu agréable, et qui eût réjoui un romantique de 1833, a été gravé. La

planche est assez mauvaise et n'est pas signée. En somme, ce portrait figurerait d'une très-intéressante manière dans la collection des *Portraits inédits d'artistes français*, publiés par M. le marquis de Chennevières. Je le lui signale.

Sous les numéros 140, 141, 142, 143, le musée expose quatre Desportes. Il n'est pourtant pas si riche qu'il le pense, et, selon moi, il n'y en a que deux, *le Cerf aux abois entouré d'une meute* (n° 140), et *Fleurs, fruits et animaux* (n° 141), que l'on puisse admettre comme l'œuvre du fameux peintre d'animaux. Les deux autres, *Perdrix rouge et des fruits* (n° 142), *Perdrix grise et des fruits* (n° 143), sont deux œuvres hollandaises de quelque élève ou imitateur de Weenix. *Le Cerf aux abois* n'est pas un chef-d'œuvre, et la signature explique pourquoi : *Desportes*, 1742, *âgé de* 82 *ans*. Il n'a été accordé qu'au Titien de composer à cet âge des œuvres où la sénilité de la brosse ne se fasse pas sentir. Le fils de Desportes, Claude-François Desportes, dans la vie de son père publiée dans les *Mémoires inédits de l'ancienne Académie*, dit formellement « que Sa Majesté fit placer au château de Choisy, vers la fin de 1742, un « grand tableau représentant un cerf aux abois, assailli de plusieurs « chiens. » Quant au second tableau, *Fleurs, fruits et animaux*, c'est un charmant panneau composé avec cette habileté, cette science profonde qui n'ont jamais été égalées, et signé du bon temps du peintre : *Desportes*, 1717.

Je ne mentionne la *Tête de jeune homme* de Grimou (n° 156) que pour dire que c'est bien un original, mais sans aucune importance. Je ne connaissais pas le nom de Henry de Marseille, à qui le livret attribue une *Marine*, effet de brouillard (n° 160), qui rappelle le genre de Joseph Vernet, dont Henry était sans doute l'élève et certainement l'imitateur. Mais il y a loin de là non-seulement au maître, mais encore à certains élèves comme Lacroix ou Hue. Cet Henry est à peu près de la force d'un autre élève de Vernet, Volaire. Je dois faire remarquer en outre que le livret dit Henry, mais que le cartel placé sur le cadre dit Guillaume. Guillaume ou Henry, c'est justice que la postérité ait oublié leurs noms et ne s'occupe pas de leurs œuvres.

Voici un tableau curieux et qui, en outre, n'est pas dépourvu de mérite; c'est un *Paysage* (n° 179) du peintre Jean Francisque Millet le fils, dont le Louvre ne possède pas de spécimens. Le paysage a de l'effet, du charme, et un petit air historique qui peut le faire prendre pour un Allegrain. Il est animé au premier plan, étoffé, comme disent les Hollandais, de figures assises, d'une exécution tout à fait différente du reste de la composition, et qui ressemble trop à celle de Watteau pour ne

pas être la sienne. Il a pu, en effet, arriver qu'un des amis de Watteau, Crozat, Julienne, Gersaint, ou peut-être Millet lui-même, possesseur de ce tableau, ait prié le peintre des fêtes galantes de réveiller le paysage par quelques personnages, et que celui-ci se soit prêté à ce désir. Ce qui est bien certain, c'est que les figures, ajoutées après coup, sont de Watteau et de son bon temps. Pour l'auteur du paysage, je ne sais pourquoi le livret donne 1777 comme date de sa mort. Jean Millet, dit *Francisque* (fils de Jean-François Millet, qui porta le même surnom de *Francisque*), fut reçu de l'Académie le 22 juin 1709, et mourut le 17 avril 1723, suivant les registres de l'Académie des beaux-arts qui ont toujours passé pour fort exacts.

J'ignore ce qui a pu faire attribuer au pâle et fade Brenet les deux curieux portraits de *Henri IV* (nº 123) et du *Connétable de Lesdiguières* (nº 124). Ils sont peints dans une gamme gris noir qui n'est rien moins qu'agréable, et je suis loin de les recommander comme de belles œuvres; mais quelle que soit la façon naïve dont ils sont exécutés, ils plaisent par cette naïveté même, et laissent une impression que l'on n'oublie pas. Rien dans l'exécution ne rappelle la fin du XVIIIe siècle; tout au contraire se réunit pour faire reporter l'époque de leur composition à la première moitié du XVIIe siècle. Selon moi, ils sont l'œuvre d'un contemporain du connétable de Lesdiguières, peut-être d'un compatriote dont la réputation, très-répandue vers 1620, n'aura pas franchi sa province et sera morte au lancé. Par leur couleur froide, terne et originale, ils m'ont rappelé un certain portrait de Ruzé d'Effiat, marquis de Cinq-Mars, favori de Louis XIII, qui faisait partie de la collection du roi Louis-Philippe, et qui était attribué à un des frères Lenain. Je ne dis pas que ces deux portraits soient des Lenain; mais s'ils rappellent quelqu'un, c'est l'un d'eux.

Les paysages de Lazare Bruandet ne sont pas communs, et c'est au Louvre que se trouve son meilleur. Cependant on en rencontre parfois qui sont disséminés dans quelques collections privées, et donnés généralement à tout autre que lui. Il s'en trouve un au musée de Grenoble. C'est un *Intérieur de Forêt* (nº 125), probablement une vue de Fontainebleau ou du bois de Boulogne; car, comme la plupart de nos paysagistes modernes, Bruandet, qui d'ailleurs n'était pas riche, a eu le bon esprit de ne pas aller au loin chercher des sites que le bon Dieu avait mis à sa portée et presque sous ses yeux. Sa touche manque de consistance et de solidité, sa couleur a généralement poussé au noir; en un mot, le pauvre Bruandet n'est pas un grand peintre, et il le savait mieux que personne; mais il possédait une grande qualité qui le sauvera de l'oubli : il était naïf dans son amour de la nature; et si l'exécution lui a manqué, il n'en

a pas moins fait les plus louables efforts pour arracher le paysage à la déplorable tendance académique où l'embourbaient Valenciennes, Michalon et Bidault. Mort en 1803, en pleine réaction davidienne, ses idées ne sont pas mortes avec lui, elles lui ont survécu, et, reprises trente ans plus tard, ont produit la magnifique efflorescence de l'école paysagiste à laquelle nous assistons. Paul Huet, Cabat, Flers, Jules Dupré, Théodore Rousseau, Corot, Français, et tant d'autres, sont les fils et les héritiers de Bruandet. Ils étaient rares les artistes qui, en 1787, consentaient à passer des mois entiers au fond des bois, à copier des troncs d'arbre ou le feuillage des branches. On prétend que Louis XVI, revenant d'une chasse au cerf à Vincennes, répondit à ceux qui lui demandaient ce qu'il avait rencontré : « Rien que des sangliers et Bruandet. » Le livret lui donne pour prénom *Éléazar*, tandis que le tableau est signé très-lisiblement en lettres majuscules : LAZARE BRUANDET. Il se trompe également quand il attribue les figures de l'*Intérieur de Forêt* à Girodet, dont elles ne rappellent en rien la manière. Elles sont sans doute l'œuvre de Taunay ou de Swebach, amis de Bruandet, et qui ont souvent rendu au paysagiste le même service qu'Adrien Van de Velde à Hackert. M. Charles Asselineau a consacré à Bruandet une notice des plus intéressantes, et qui a pour longtemps épuisé la matière. J'y renvoie ceux qui désireraient avoir des détails sur la vie et les œuvres de l'auteur de l'*Intérieur de Forêt*[1].

C'est par Demarne que je finirai cette longue nomenclature. *Une Scène de foire devant un cabaret* (n° 139) est le même tableau qui figura au Salon de 1824 sous le titre suivant : *Paysage: un Homme faisant danser un Chien.* C'est une jolie composition, assez vigoureuse, traitée avec esprit et d'une agréable couleur.

Les tableaux qu'il me reste à signaler pour donner une idée complète du musée de Grenoble, sont tous des œuvres contemporaines que nous avons vues figurer aux diverses expositions. Ils sont placés dans une salle à part, destinée à jouer au musée de Grenoble le rôle des galeries du Luxembourg auprès du musée du Louvre. Ce sont, dans l'ordre du livret :

Deux *Paysages* (n°s 113-114) de M. Achard, compositions remarquables d'un de nos plus habiles et de nos plus consciencieux paysagistes.

La Mort de Messaline (n° 116), de M. Biennoury (Salon de 1852). Le meilleur tableau de l'auteur.

Paysage (n° 126) de M. Cabat. C'est le miracle de saint Dominique traversant une rivière. Tableau froid, comme tout ce que fait l'auteur,

1. *Notice sur Lazare Bruandet.* Paris, Dumoulin, 1855.

mais plein d'effet, et empreint d'un style remarquablement élevé.

Une Baigneuse et des Amours (n° 144), de M. Diaz. C'est *la Baigneuse tourmentée par des Amours*, du Salon de 1850 (n° 852). Comme tous les Diaz, celui-ci est charmant, mais, bien entendu, pour ceux-là seulement qui aiment la couleur, et qui n'en ont pas vu un trop grand nombre.

Figure d'étude (n° 159), de M. Hébert. Excellente étude datant déjà de vingt ans, du peintre de *la Malaria*. M. Hébert est né à Grenoble, et, si je ne me trompe, c'est un des enfants de la cité dauphinoise dont elle aura le plus à s'enorgueillir.

Intérieur de l'église de Subiaco (n° 182), de M. Montessuy, peinture très-minutieuse de détail sans être mince de touche. L'auteur a su éviter avec habileté le papillotage de couleurs dans lequel il était facile de tomber en représentant une église voûtée très-bas et chargée de fresques d'un ton extrêmement puissant, comme on sait que sont les fresques de Subiaco. Il a également vaincu la difficulté de détacher sur ces fresques, sans confusion pour les yeux, les costumes éclatants de la campagne de Rome. C'est, en somme, un bon et original tableau comme en fait toujours cet artiste, un des plus originaux de notre époque.

Saint Georges (n° 403), de M. Eugène Delacroix. Le livret commet ici une erreur que je l'engage à rectifier. Le *Saint George* est tout simplement *Persée délivrant Andromède*. On voit cette dernière au second plan, à demi vêtue, enchaînée à un rocher. Delacroix a fait de meilleurs tableaux que celui-ci, mais j'en connais de moins bons aussi. Celui-ci se recommande par sa puissante et harmonieuse couleur.

Telles sont les principales productions que j'ai remarquées dans mes visites au musée de Grenoble. Je m'y suis arrêté longuement et ne le regrette pas. Il est peu connu, presque inconnu, et cet oubli est tout à fait immérité. Il existe des musées de province qui possèdent des œuvres d'un mérite plus éclatant; mais, tout bien considéré et en jugeant l'ensemble, je ne crois pas qu'un seul lui soit supérieur. Le musée de Toulouse, pour en citer un, jouit d'une notoriété beaucoup plus étendue, et cependant la vérité m'oblige de le placer bien au-dessous du musée de Grenoble.

Cte L. CLÉMENT DE RIS.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTES A ORLÉANS ET A DIJON

L'intelligent et dévoué directeur du Musée de peinture d'Orléans, M. Ch. de Langalerie (qui est encore un des zélés correspondants de la *Gazette des Beaux-Arts*), a bien voulu nous envoyer le compte-rendu d'une vente qui s'y est faite récemment sous ses yeux.

En signalant à nos lecteurs le mouvement artistique qui, de Paris, s'étend largement dans toute la France, nous avons déjà cité Orléans comme une des villes qui s'y prêtent le plus volontiers. La municipalité y respecte les ruines du passé; elle les restaure au besoin, et lorsque le marteau de l'édilité va s'abattre sur une de ces belles maisons qui nous transmettent un reflet des élégances du XVIe siècle, M. Mantellier, le directeur du Musée archéologique, s'empresse d'ouvrir ses galeries à leurs boiseries délicatement sculptées, à leurs balcons fouillés à jour comme les fraises des mignons des Valois.

Enfin, lorsqu'une vente vient offrir aux convoitises des curieux quelques-uns de ces objets d'art qui prennent d'ordinaire le chemin de l'hôtel Drouot, le Musée trouve encore, dans son budget, bien restreint cependant, de quoi faire face à d'utiles acquisitions. La ville d'Orléans n'oublie pas qu'elle a vu naître, vers 1518, un des orfèvres et des burinistes les plus délicats de la Renaissance, maître Étienne de Laulne, et qu'elle a été le centre d'une école d'architectes ornemanistes qui, à défaut de documents écrits, ont laissé les traces de leur génie dans tout le vieux quartier de cette belle ville. Rien ne serait plus intéressant pour l'histoire de l'art français que de recueillir à Blois, à Chambord, à Chenonceaux, les matériaux épars d'une école à restituer qu'on pourrait à bon droit appeler « l'école d'Orléans », car cette ville était certainement le centre artistique d'où rayonnaient les décorateurs et les architectes pendant les voyages des Valois dans la Touraine.

Les ventes d'objets d'art en province sont dignes du plus grand intérêt, et nous serons toujours reconnaissant envers ceux de nos abonnés et de nos correspondants qui voudront bien nous les signaler. Chaque ville peut recueillir, dans la dispersion des cabinets locaux, les lambeaux de son histoire; ainsi, les musées s'enrichissent, les collections particulières s'ébauchent ou se complètent, et, sans nul doute, le temps est proche où les marchands intelligents iront faire en province des ventes de livres ou de curiosités, qui n'ont à Paris que peu de succès à cause de leur multiplicité et de la pléthore des cabinets.

Mais nous laissons la parole à notre spirituel et complaisant collaborateur :

« La vente de plusieurs bribes des collections d'objets d'art qui avaient appartenu à

M. Leber, a eu lieu les 4 et 5 juin, au domicile du défunt, rue des Pensées. Cette vente avait attiré les amateurs du cru et quelques marchands de Paris et des villes voisines. La bataille des enchères a révélé, parmi les Orléanais surtout, une ténacité et une stratégie dignes des plus vigoureux champions de l'hôtel Drouot.

« Au moment où l'on croit que le dernier cri est poussé et que le marteau va définitivement adjuger, un des prétendants se relève et bondit en faisant un effort suprême... A la rescousse!... La palme lui reste; il s'essuie le front, et tout aussitôt un frémissement, et quelquefois même des applaudissements, retentissent dans toute la salle.

« C'est ce qui est arrivé pour un portrait de Jeanne Darc, toile assez médiocre du XVIII[e] siècle. La pauvre pucelle, dans un costume fagoté, à peu près pareil à celui que vous voyez dans la gravure de Léonard Gauthier, tient l'épée de Ferbois et sourit d'un air pâle. Mais enfin on a voulu en faire une Jeanne Darc, et cela nous suffit. Comme peinture, elle n'a aucune valeur, et cependant elle a été adjugée à un collectionneur d'Orléans au prix de 315 francs.

« Un émail attribué à Pénicaut III, non signé et représentant un Calvaire, d'une fort belle conservation, et que M. Leber avait respectueusement baisé, en présence de tous les pharisiens de la vente, il y a une quinzaine d'années, le jour où cet objet lui fut adjugé pour 120 francs, a été disputé avec un acharnement inusité. Arrivé au prix de 590 francs, il est resté à un simple marchand d'Olivet, qui fait le commerce des farines, mais qui n'a pas de poudre dans les yeux quand il s'agit d'examiner un beau manuscrit, un bel émail ou un tableau de maître.

« Le musée a augmenté ses collections d'un dessin de l'école de Fontainebleau, que M. Leber attribuait au Rosso lui-même : c'est une pièce d'orfévrerie d'une richesse de style et d'une originalité incontestables. On lui a disputé deux dessins de Swebach, faits à Saint-Pétersbourg, un vase de fleurs sur vélin, de Nicolas Robert, et un petit dessin de Watteau, qui lui sont restés cependant à des prix relativement fort élevés. J'ai gardé pour moi deux portraits gravés par Thomas de Leu : *Marie de Médicis,* « Voyci le vray portraict d'une Reyne pudique, etc. », et *Henri IV sur son trône,* main de justice et sceptre dans les mains, ayant sous ses pieds les attributs de la guerre, et couronné par deux anges qui soutiennent les rideaux de son pavillon. Ce sont deux jolies pièces qui me reviennent à 30 francs.

« Vous voyez que rien ne se donne, pas plus en province qu'à Paris, quand les objets portent un cachet de noble origine.

« On dit que les livres et la collection d'estampes de M. Leber seront vendus à Paris. Je souhaite, pour les cohéritiers, que l'on chauffe les enchères à la vente de ces belles et curieuses collections, comme on vient de les chauffer chez nous pour des choses de moindre importance.

« Croiriez-vous qu'un portrait gravé par Nanteuil, *l'Intendant Fouquet,* de 3[e] état, a été vendu 40 francs? »

On a mis sur table encore, à cette vente, un dessin attribué à J.-B. Grateloup, le graveur précieux de neuf portraits fort recherchés des amateurs. Son neveu Sylvestre Grateloup, qui reçut de lui des leçons de gravure et qui existe encore à Bordeaux, a été consulté à cet égard par M. de Langalerie. J.-B. Grateloup n'a jamais fait de dessins qu'au crayon rouge, et Sylvestre a beaucoup dessiné et même gravé à l'imitation de son oncle, qui ne se servit jamais des procédés de l'aqua-tinte ni de la manière noire, mais qui gravait sur des plaques d'acier fondu. Nous avons sous les yeux un petit portrait ovale de J. Dryden, tourné vers la droite, gravé par Sylvestre Grateloup en 1810. Le

travail en est d'une incroyable finesse, et la loupe elle-même ne laisse presque rien surprendre du travail du pointillé. Les draperies sont d'un ton harmonieux, mais les cheveux ne se massent point, et les lumières sur le visage ne sont point fondues par des demi-teintes. En un mot, quoique la bouche soit intelligente et que les yeux soient nettement dessinés, cette planche est bien inférieure aux portraits de Bossuet et de Fénelon, qui ont assuré la réputation de J.-B. Gratteloup.

M. Tainturier a bien voulu nous adresser de Dijon une liste des prix de vente des principaux tableaux de la galerie Delamarche. « Il me paraît inutile, ajoute-t-il, de donner d'autres détails sur cette collection qui, composée presque uniquement d'œuvres médiocres, était en résumé fort peu intéressante ; on ne peut vraiment que prendre en pitié un amateur qui, avec un goût passionné pour les beaux-arts et une fortune suffisante, ne parvient, après quarante années de recherches et à une époque aussi favorable, qu'à un si mince résultat. Le produit de la vente a été aussi élevé que possible, et, sans aucun doute, on aurait fait moins d'argent à Paris ; j'ajoute encore, à mon grand regret, que presque tout a été racheté par nos amateurs dijonnais qui, toutes proportions gardées, ont payé plus cher les mauvaises choses que les bonnes. Je ne vous dis plus rien du Prud'hon, mes soupçons, transformés en certitude à une deuxième visite, ayant été pleinement confirmés par le résultat des enchères. Ce chef-d'œuvre, mis à prix à 3,000 fr., a été, en définitive, adjugé à 305 fr.

« La liste que je vous envoie comprend tous les prix supérieurs à 400 fr., et quelques autres s'appliquent à des peintures peu importantes comme dimensions, mais cependant d'une valeur réelle. Vous n'en prendrez que ce qui vous conviendra :

PEINTURE. — ASSELYN. *Paysage*. 320 fr.

VAN BERG. *Paysage*, avec figures d'animaux de HUYSMANS. 625 fr. Pour le musée de Dijon, qui a acquis en outre un délicieux petit KALF représentant un *Intérieur de cuisine*.

CORN. DUSART. *Le Jeu de quilles*. 1,000 fr.

G. OCHTERWELD. *Jeune femme à sa toilette*, tableau important et d'une bonne conservation qui n'a certainement pas atteint sa valeur réelle. 955 fr.

SALOMON RUYSDAEL. *Paysage*. 345 fr.

RYCKAERT. *Le Duo d'ivrognes*. 600 fr.

La Cuisine des singes, petit tableau attribué à DAVID TÉNIERS. 505 fr.

VAN TOL. *Intérieur*, peinture sèche et d'aspect peu agréable. 700 fr.

ADRIEN VAN VENNE. *Soldat fumant et buvant*. 350 fr.

PIERRE WOUWERMANS. *Le Jeu de bagues*, carrousel de paysans. 1,000 fr.

La Mort de la Vierge, curieux tableau de l'école allemande primitive. 680 fr.

Portrait dit de François II, roi de France. 300 fr.

NATTIER. *Tête de femme*. 455 fr.

RIGAUD. *Portrait du comédien Baron*. 240 fr.

ROBERT TOURNIÈRES. *Le Concert*. 550 fr.

ÉLISABETH SIRANI. *Le Sommeil de l'enfant Jésus*. 630 fr.

Un Amour, peinture de très-petite dimension, mais d'une excellente qualité, attribuée à JULES ROMAIN. 207 fr.

Chasse au sanglier, d'après RUBENS, copie par VAN THULDEN. 410 fr.

CORN. BÉGA. *Intérieur de cabaret*. 405 fr.

Vue d'Italie, du même. 405 fr.

Arnold Boonen. *La Partie de cartes.* 500 fr.

Théodore de Keyser. *Portrait d'homme.* 360 fr.

Ciro Ferri. *Sainte Famille.* 560 fr.

Livres relatifs aux Beaux-Arts. — Landon. *Annales du Musée.* 41 vol. in-8. demi-reliure. 300 fr.

Galeries historiques de Versailles. 6 vol. in-8 rel. 215 fr.

Musée de peinture, gravé par Réveil. 18 vol. in-12. 95 fr.

Descamps. *Vie des peintres flamands.* 33 fr.

Redouté. *Les Liliacées.* 8 vol. in-fol. rel. 290 fr.

Brulliot. *Dictionnaire des monogrammes.* 56 fr.

Wicar. *Galeries de Florence et du palais Pitti.* 2 vol. in-fol. rel. 270 fr.

Galerie de Leuchtenberg. 1 vol. in-4 br. 51 fr.

Le produit total de cette vente, dont le catalogue comprenait 480 numéros, a été de 61,802 fr.

VENTE DE MÉDAILLES ROMAINES

DU CABINET FONTANA, DE TRIESTE

L'importance du cabinet de médailles antiques de feu Octave Fontana, de Trieste, avait été depuis longtemps signalée par les publications de Sertini.

En 1827, Octave Fontana publia à Florence, en un volume in-4° avec trois planches, une description détaillée de la suite des médailles consulaires; mais l'expert qui dirigeait cette vente, M. Hoffmann, a préféré, pour la description des pièces, s'en référer à l'ouvrage classique qu'a publié, il y a trois ans, M. H. Cohen.

La partie de la collection mise en vente se composait des *Familles,* des *Impériales romaines* et des *Byzantines.* On s'est servi, pour les monnaies impériales, de l'ouvrage que publie M. Cohen, et dont les deux volumes terminés s'arrêtent à Faustine jeune inclusivement; et pour les byzantines, de l'*Essai de classification* de M. de Saulcy.

Le catalogue comprenait une suite nombreuse de *plombs antiques romains,* dont la plupart provenaient de la collection réunie et publiée par M. Ficoroni, en 1740.

M. Delbergue-Cormont adjugera, l'hiver prochain, toute la série grecque.

Atia. Q. LABIENVS. PARTHICVS. IMP. Tête nue de Labienus. ℞. Cheval sellé et bridé (Coh. VII. 1). AR. 381 fr. — *Claudia.* C. CLODIUS. C. F. Tête de Flore couronnée de fleurs; derrière, une fleur. ℞. VESTALIS. Vestale assise tenant un simpule (Coh. XII. 9). OR. Très-belle. 165 fr. — *Cornuficia.* Tête de Cérès à g. couronnée d'épis. ℞. Q. CORNVFICI. AVGVR. IMP. Cornuficius debout en toge, voilé et tenant le lituus; Junon Sospita le couronne (Coh. XV. 2). AR. Cette rare médaille était un peu usée du côté de la tête, mais l'exemplaire était complet. 245 fr. — *Lucretia.* Tête radiée du Soleil, à dr. ℞. IMP. CAES. TRAIAN. AVG. GER. DAC. P. P. REST. — TRIO. L. LVCRETI. Croissant entouré de sept étoiles (Coh. XLV. 5). AR. Très-belle. 200 fr. — *Mamilia.* Tête de Mercure, avec le pétase ailé; derrière, E caducée. ℞. IMP. CAES. TRAIAN. AVG. GER. DAC. P. P. REST. — C. MAMIL. LIMETAN. Ulysse revenant de voyage et reconnu par son chien (Coh. XXV). AR. Très-belle. 200 fr. — AVGVSTVS. DIVI. F. Tête nue d'Auguste dans une couronne de chêne. ℞. C. MARIVS. TRO. III. VIR. Tête de Julie surmontée d'une cou-

ronne, entre celles de Caïus César et de Lucius César (Coh. XXVII, 10). AR. Très-belle. 320 fr. — *Minatia* CN. MAGN. IMP. Tête nue de Pompée. ℟. M. MINAT. SABIN. PR. Q. Pompée fils, débarquant et donnant la main à une femme tourelée qui tient une haste (Coh. XXVIII, 1). AR. Très-belle. 335 fr. — CN. MAGNVS. IMP. Tête nue de Pompée. ℟. M. MINAT., etc. Pompée fils, debout, entre une femme tourelée debout et une femme tourelée qui a un genou en terre (Coh. XXVIII. 3. Variété). AR. Très-belle. 302 fr. — *Statia.* Tête de Neptune à droite; derrière, un trident. ℟. MVRCVS. IMP. Trophée entre une femme à genoux et un homme en toge, etc. (Coh. XXXVIII.) AR. Très-belle. 355 fr. — *Ventidia.* M. ANT. IMP. III. V. R. P. C. Tête nue de Marc-Antoine. ℟. P. VENTIDI. PONT. IMP. Soldat debout, presque nu, tenant une haste et une branche d'olivier (Coh. XL). AR. Très-belle. (Sestini, liv. III, p. 10, donne deux dessins de ce rare denier; nous savons que feu M. Fontana en a échangé un exemplaire contre d'autres médailles). 555 fr. — Tête laurée de Vénus. ℟. C. VIBIVS. VARVS. Vénus à moitié nue, auprès d'une colonne (Coh. XLII. 21). OR. 255 fr. — *Vipsania.* AVGVSTVS. COS. XI. Buste lauré d'Auguste. ℟. IMP. CAES. TRAIAN. AVG. GER. DAC. P. P. REST. M. AGRIPPA COS. TER. COSSVS. LENTVLVS. Tête tourelée d'Agrippa (Coh. XLIV. 25; variété). AR. Belle. 215 fr.

MÉDAILLES IMPÉRIALES ROMAINES. — *Sexte-Pompée, Pompée et Cneus-Pompée fils.* MAG. PIVS. IMP. ITER. Tête nue de Sexte-Pompée dans une couronne de chêne. ℟. PRAEF. CLAS. ET. ORÆ. MARIT. EX. S. C. Têtes nues du grand Pompée et de Cneus-Pompée en regard; à gauche, le bâton d'augure; à droite, un trépied (C. I. 1). OR. Très-belle. 600 fr. — ANTONINVS. AVG. PIVS. P. P. Buste nu. ℟. COS. III. TR. POT. Antonin, Marc-Aurèle et Lucius Vérus dans un quadrige à gauche (C. XIII. 50). OR. Très-belle. 205 fr. — IMP. COMMODVS. AVG. PIVS. FELIX. Buste lauré de Commode. ℟. VOTIS. FELICIBVS. Deux pâtres auprès d'un phare, debout auprès de la mer, sur laquelle on aperçoit deux grands vaisseaux aux voiles déployées, une barque avec quatre rameurs, et deux autres petites barques avec un rameur; sur la plage, un taureau mort étendu. BR. MED. mod. 11. Belle. 299 fr. — IMP. GORDIANVS. PIVS. FELIX. AVG. Buste lauré avec le paludament et la cuirasse. ℟. ADLOCVTIO. AVGVSTI. L'empereur en habit militaire debout sur une estrade; il harangue ses soldats; derrière, une figure militaire debout. BR. MED. (Module 10). Très-belle. 500 fr. — *Philippe père, Otacilie et Philippe fils.* CONCORDIA. AVGVSTORVM. Têtes accolées de Philippe père et d'Otacilie affrontées de la tête de Philippe fils. ℟. P. M. TR. P. III. COS. P. P. Les deux empereurs debout en toge, sacrifiant sur un autel devant la porte d'un temple, au-dessus duquel sont huit portiques avec des divinités; de chaque côté du temple, on voit un licteur tenant des faisceaux. BR. MED. (module 10.) Belle. 261 fr. — M. IVL. PHILIPPVS. NOBIL. CAES. Buste nu avec le paludament. ℟. PRINCIPI. IVVENTVTIS. L'empereur debout, tenant deux enseignes militaires; derrière, un soldat et une enseigne militaire. BR. (Médaillon de deux cuivres; module 10.) Belle. 271 fr. — *Valérien.* IMP. C. P. LIC. VALERIANVS. P. F. AVG. Buste lauré, avec le paludament et la cuirasse, tenant de la main droite un globe surmonté d'une Victoire. ℟. MONETA. AVGG. Les trois Monnaies debout avec leurs attributs. AR. MED. (module 10). 250 fr. — *Valérien, Gallien et Salonine....* VALERIANVS. PIVS. AVG. Buste lauré. ℟. CONCORDIA. AVGVSTORVM. Buste lauré de Gallien affronté du buste diadémé de Salonine. AR. MED. (Module 10.) Belle. 271 fr. — *Probus et sa femme.* IMP. C. PROBVS. INVIC. P. F. AVG. Buste lauré de Probus avec le paludament et la cuirasse, accolé du buste lauré de sa femme; l'empereur tient une lance de la main droite et un bouclier de la main gauche. ℟. MONETA. AVG. Les trois Monnaies debout,

avec leurs attributs. BR. MED. (Module 11.) Très-belle, mais trouée, derrière la tête de Probus. 381 fr. — *Magnia-Urbica.* MAGNIA. VRBICA. AVG. Buste diadémé. ℞. VENERI. VICTRICI. Vénus debout, tenant un globe. OR. Très-belle. 551 fr. — DN. THEODOSIVS. P. F. AVG. Buste de Théodose à dr., tête diadémée. ℞. RESTITVTOR. REIPVBLICE (*sic*), et à l'exergue, TES. L'empereur debout, en costume militaire à gauche, tenant dans la main droite le labarum, avec le monogramme du Christ, la main gauche appuyée sur un bouclier ovale. Grand médaillon d'argent, module 10, inédit. (Très-belle.) Trouée dans le champ. 306 fr.

PH. BURTY.

LIVRES D'ART

ANTIQUITÉS GALLO-ROMAINES DÉCOUVERTES A TOULON-SUR-ALLIER, ET RÉFLEXIONS SUR LA CÉRAMIQUE ANTIQUE, *par* E. de Payan-Dumoulin, *président du tribunal civil du Puy*, etc., etc. 1 *vol. grand in*-8° *de* 108 *pages avec* 44 *gravures sur bois en* 4 *planches.* — *Le Puy*, Marchesson; 1860. — *Paris*, Didron.

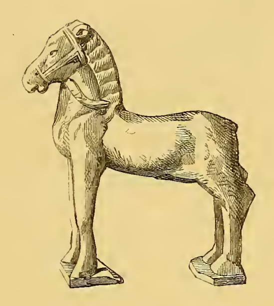
Pendant l'année 1856, l'atelier d'un potier gallo-romain fut découvert sous un champ du département de l'Allier, le long de l'ancienne voie militaire qui allait d'Autun à Bourbon-l'Archambaud. Des vases et des statuettes des moules, soit entiers, soit en débris, enfin des fours encore reconnaissables, offrirent une vaste matière aux investigations des savants de Moulins. Plusieurs mémoires furent publiés : l'un raconte la découverte dans le VIe volume des travaux de « la Société d'Émulation de l'Allier »; l'autre, de M. E. Tudot, inséré dans le tome XXIII du « Bulletin monumental », traite surtout des « marques et signatures des céramistes trouvées dans le Bourbonnais ».

Enfin, M. E. de Payan-Dumoulin, qui avait coopéré aux fouilles de Toulon-sur-Allier, vient de réunir en un volume élégant l'historique de ces fouilles et la description critique de tous les objets qu'on y a trouvés, avec un essai sur la céramique dans l'antiquité.

Les fours étaient de forme quadrilatérale et juxtaposés. Leur foyer communiquait avec la chambre de cuisson au moyen de conduits en terre qui traversaient deux rangs de grandes tuiles formant, l'un le ciel du foyer, l'autre l'aire de la chambre. Les pièces à cuire étaient posées, suivant M. de Payan-Dumoulin, sur des cylindres en terre grossière. M. E. Tudot appelle ces cylindres des « cazettes ». Sous ce nom se cache une question de technologie fort importante, que nous reprocherons aux deux auteurs de n'avoir point traitée avec l'attention qu'elle mérite. Si les cylindres trouvés dans les fours de Toulon-sur-Allier sont des « cazettes », ainsi que les nomme M. E. Tudot, ils étaient destinés à enfermer les pièces que l'on voulait cuire et à les protéger contre l'atteinte des cendres et de la fumée. Alors la cuisson ne se faisait point à feu nu, comme le suppose M. de Payan-Dumoulin. Aucun dessin, aucune description de ces accessoires n'ayant été publiés, nous ne saurions nous prononcer. Mais, d'après la beauté et la réussite de la plupart des poteries trouvées près de ces fours, nous supposons que la cuisson s'y faisait à couvert. Les produits céramiques trouvés à Toulon-

sur-Allier sont des vases rouges, noirs ou blancs, avec ou sans reliefs, pétris d'une argile très-fine, et quelques vases en poterie grossière; des statuettes de divinités et d'animaux, puis des moules destinés à la fabrication des statuettes et des vases à reliefs.

Les moules des statuettes sont formés de deux coquilles; une portion de la figure y était empreinte par la compression de l'argile en couche mince, et les deux demi-figures étaient rapprochées et soudées avec de la barbotine (pâte d'argile liquide); puis un trou était percé au-dessus de la figure, afin de faciliter son séchage. Pour certaines pièces, comme les animaux, les membres étaient moulés à part, puis collés après coup. De cette façon a été obtenu le cheval dont nous publions la gravure.



Parfois aussi les membres de certaines statuettes semblent avoir été rattachés au tronc par les vêtements dont on les recouvrait. C'est ce que laisse supposer une tête de femme surmontant un tronc sans bras, en tout semblable aux poupées en carton que l'on vend encore dans les plus infimes boutiques de jouets. Cette pièce ne montre, ni à la place des épaules, ni à celle des jambes, aucune trace de ces articulations que l'on remarque aux marionnettes antiques en terre cuite conservées au musée du Louvre, et décrites par M. Ch. Magnin dans son livre si intéressant, l'*Histoire des Marionnettes*.

Les moules des vases à reliefs sont formés d'une seule pièce en argile fort épaisse et cuite après qu'elle a reçu l'impression des poinçons variés qui doivent former l'ornement. Le vase, après avoir été façonné au tour, était introduit et comprimé dans le moule, puis enlevé après que le retrait donné à l'argile par la dessiccation lui avait laissé une dépouille suffisante. On suppose qu'il était ensuite réparé au tour.

L'état d'usure des moules de Toulon-sur-Allier et le peu de netteté de leurs empreintes laissent croire qu'ils avaient été obtenus par un contre-moulage sur des vases venus d'une autre fabrique plutôt que par l'impression de poinçons bien nets. Ces vases, rouges ou noirs, d'une si belle fabrication qu'ils sont ce que l'on trouve de plus parfait et de plus rare dans la céramique gallo-romaine, se retrouvent dans toutes les parties de la France, et même en Angleterre et en Allemagne. Le Bourbonnais a été un de leurs centres de fabrication, ainsi que le prouvent les fouilles de Toulon-sur-Allier, et aussi celles de Lezoux et celles de Clermont. Mais d'où venaient leurs moules?

D'Italie, très-probablement, en passant par les villes du midi de la Gaule. Les voies de communication et les relations commerciales n'étaient ni assez parfaites ni assez étendues pour permettre le transport à de grandes distances d'une certaine quantité de poteries italiennes. Mais des ouvriers italiens ont pu emporter avec eux des matrices d'un petit volume et les employer, en faisant varier à l'infini leurs combinaisons, dans les fabriques qu'ils ont fondées dans la Gaule conquise. Plus tard, les marchands auront pu renouveler ces modèles en apportant à leur tour des poinçons.

Une circonstance devra servir à prouver que les choses se sont passées ainsi : c'est la nature différente des poinçons que les lois romaines obligeaient les potiers à imprimer sur leurs œuvres.

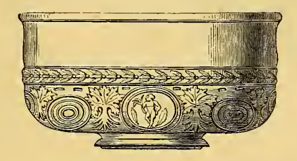
Quand les vases sont lisses et obtenus par le travail du tour, la marque est imprimée généralement dans l'intérieur du vase ; mais si le vase présente des reliefs, la marque est presque toujours extérieure et mêlée aux ornements. On considère ces dernières comme appartenant au créateur du modèle, tandis que le poinçon intérieur désigne seulement le potier. Mais pour arriver rigoureusement à cette conclusion, il faudrait d'abord dresser des catalogues bien exacts, non-seulement des noms trouvés, mais surtout des marques semblables, car plusieurs ouvriers peuvent porter le même nom, tandis qu'il est peu probable que des ouvriers différents possèdent le même poinçon. Il y aurait la liste des marques extérieures avec les lieux de provenance, et celle des marques intérieures. Si les premières étaient disséminées sur toute la surface, non-seulement de la Gaule, mais encore des provinces conquises par les Romains ; si les secondes ne se trouvaient que dans un rayon assez restreint, les hypothèses que l'on a hasardées sur l'origine de ces marques se trouveraient pleinement justifiées. Les poinçons intérieurs, restreints au sol d'une province, seraient des marques de potiers ; les marques extérieures, partout disséminées, seraient celles des créateurs des modèles. Le plus ou moins d'abondance de ces derniers poinçons dans tel ou tel lieu, indiquerait le voisinage des centres de fabrication, si l'atelier lui-même n'était point découvert, et l'on pourrait arriver ainsi à suivre la marche de la diffusion des modèles, depuis le centre de l'empire jusqu'à ses extrémités.

M. A. de Longpérier possède aujourd'hui une liste de plus de 3,500 noms différents de potiers ; malheureusement, ce ne sont point des marques pour le plus grand nombre, et des déductions rigoureuses ne peuvent être tirées de toute cette masse de documents. Ainsi, la marque DOCCIVS F a été trouvée dans l'Allier, avec les ornements d'un vase rouge, tandis que M. l'abbé Cochet a lu ce nom sur un fragment de même nature extrait des fouilles de Caudebec-lez-Elbeuf, l'ancienne Uggade (Seine-Inférieure). Or, tant que les marques n'auront point été confrontées, on ne saura point s'il faut attribuer au même auteur ces ornements trouvés à de si grandes distances, ou s'il faut en faire honneur à des artistes différents. Il y a donc nécessité de mettre au jour le plus grand nombre possible de poinçons dessinés en fac-simile, afin que ces publications puissent conduire à un résultat utile.

Nous avons dit que les poteries rouges ou noires à reliefs qui nous occupent avaient une origine italienne. Le style des ornements le prouve surabondamment. Mais on sait de plus que les Étrusques ont fabriqué des vases à reliefs avant l'arrivée des colonies grecques en Italie, et que les habitants de celles-ci avaient perdu l'habitude de dessiner des personnages sur leurs poteries, dès les premiers siècles de notre ère. C'est à peine si l'on trouve quelques ornements peints sur les vases que nous livrent les ruines de la Pentapole, tandis que, depuis les commencements de l'art étrusque jusqu'à la dé-

cadence de l'art antique, on possède des poteries rouges ou noires à reliefs qui proviennent soit de l'Italie, soit de la Grèce.

Cette industrie de la céramique à reliefs a donc marché parallèlement à celle de la céramique peinte, se confondant parfois avec elle, et lui a survécu. Elle a même apporté en Gaule, outre ses modèles, cette qualité et cette finesse de pâte qui laissent bien en arrière les produits grossiers des Celtes et des Francs, prédécesseurs et successeurs des Romains sur le sol de notre patrie.



Les poteries rouges trouvées à Toulon-sur-Allier étaient, pour la plupart, des déchets de fabrication; aussi y en avait-il peu qui fussent recouvertes de la belle glaçure qui dissimule la porosité de l'argile dans les pièces achevées. Ce vernis, dont Dolomieu s'est occupé le premier, n'a fourni aucun indice de la présence du plomb aux chimistes qui l'ont analysé après lui, et semble à M. A. Salvetat (*Leçons de céramique*) devoir être un silicate alcalin provenant de certaines roches volcaniques. Lorsque ces roches contiennent des sulfures métalliques emprisonnés dans la matière vitreuse, la cuisson à l'abri de l'air ne donne plus ce vernis incolore qui laisse transparaître, en l'avivant, la couleur rouge de la terre, mais cette couverte noire qui glace aussi les plus beaux produits de la céramique gallo-romaine.

Nous n'avons point à entrer ici dans les questions que M. de Payan-Dumoulin a dû examiner en décrivant les statuettes dont les moules et les exemplaires ont été fournis par les fouilles de Toulon-sur-Allier. Peu nous importe ici que la statuette de femme assise dans son fauteuil d'osier, pressant deux enfants sur son sein, soit Isis ou Latone, allaitant Apollon et Diane, ou Vénus Libitine, portant le Sommeil et la Mort; que cette autre femme qui, ainsi que la Vierge chrétienne, n'allaite qu'un seul enfant, soit Junon Lucine; ces emblèmes sont ceux de la fécondité, de quelque nom qu'on les décore. A côté des importations de divinités italiennes, les populations conquises de la Gaule semblent avoir conservé avec persistance leurs symboles nationaux. Nous avons donné une figure de cheval, cette marque ordinaire des monnaies gauloises; le sanglier des forêts druidiques s'y trouve aussi avec des oiseaux, et le coq, beau parleur, et peut-être l'aventureuse alouette, ces autres insignes qui conduisaient nos ancêtres à la conquête de l'Italie et de Rome. Les exemplaires de ces figures se retrouvent à peu près semblables sur tous les points de la France, en Bretagne comme en Auvergne, et leurs moules doivent avoir une commune origine.

Les auteurs de ces moules y ont écrit leur nom en creux sur la terre encore fraîche, et les fouilles de Toulon-sur-Allier ont fourni vingt-trois noms différents, publiés en fac-simile par M. E. Tudot dans le *Bulletin monumental*.

Ces modeleurs étaient des artistes assez habiles, comme le prouvent la tête et le

buste clypée que nous reproduisons ici. Une médaille d'Antonin le Pieux, trouvée à côté de ces débris, indique en outre quel était l'art en Gaule, après cet empereur, vers la fin du IIe siècle.





De cet ensemble de découvertes que les érudits de province poursuivent et mentionnent avec soin, soit dans les publications des sociétés savantes, soit dans des publications séparées, la lumière jaillira sans doute un jour, et l'on pourra savoir alors quelque chose de certain sur le centre des arts à cette époque gallo-romaine qui rayonne de tout l'éclat des civilisations antiques, entre les deux barbaries gauloise et franque.

ALFRED DARCEL.

LES MUSÉES DE L'EUROPE, *Guide et Memento de l'Artiste et du Voyageur, par* M. Louis Viardot. 5 *volumes in*-18, *comprenant les Musées d'Italie, d'Espagne, d'Allemagne, d'Angleterre, de Belgique, de Hollande, de Russie et de France* (*Paris*). — *Paris*, librairie Hachette et Ce. 1860.

M. Louis Viardot vient de publier de nouveau, réunis en corps d'ouvrage, les Musées qu'il avait successivement publiés à différentes époques.

Toutes ces notices ont été plus ou moins remaniées, et ces mots : « Troisième édition, très-augmentée », ne sont pas, comme il arrive trop souvent, un appel trompeur à la crédulité du public. M. Viardot a revu avec soin les biographies des artistes dont il apprécie les œuvres, il a signalé les richesses nouvelles, réclamé des améliorations indispensables, et la rapide comparaison que l'on peut faire entre le Louvre, la National Gallery de Londres, la Galerie de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, la Pinacothèque de Munich et les galeries de Madrid ou de Florence, font naître dans l'esprit du lecteur des aperçus nouveaux et pleins d'enseignements.

Mais que M. Viardot nous permette de lui faire observer qu'en voulant trop enrichir son livre, il a failli en un endroit en atténuer l'importance. Dans la préface de la première édition des *Musées d'Italie*, il avertissait le lecteur qu'il ne décrivait que les galeries qu'il avait parcourues en personne. M. Viardot a cru compléter cette nouvelle édition en y ajoutant le Musée de Turin, qu'il n'a point visité, et en s'aidant de l'article de M. Frédéric Mercey dans la *Revue des Deux Mondes*, du 1er octobre 1841

et de l'*Itinéraire en Italie*, de M. A.-J. Du Pays. Mais est-on bien venu à critiquer des œuvres d'art sans exprimer au lecteur ses propres impressions?

M. Louis Viardot a profité de ce remaniement complet de son œuvre pour ajouter une courte et vive introduction a ses musées de Hollande, et pour adoucir, dans sa notice sur les musées de Russie, une critique par trop sévère des maîtres français du xviii[e] siècle. Nous eussions désiré qu'il eût encore effacé quelques lignes.

Nous n'avons pas ici la prétention de rendre compte en une page des cinq volumes dans lesquels M. Viardot a résumé les travaux de sa vie presque entière et les notes innombrables de son carnet de voyageur. Ce ne serait pas trop d'un article spécial pour faire connaître cette nouvelle édition, si substantielle, si utile à tout le monde. Nos lecteurs y retrouveront, sous diverses formes, la préoccupation d'un auteur qui s'est tenu au courant de toutes les découvertes, qui a connu tous les documents mis en lumière par la critique contemporaine, et qui, après avcir déjà bien fait, n'a rien négligé pour faire encore mieux.

Du reste, M. Viardot n'est pas seulement le très-intelligent cicerone des musées de l'Europe, il promène aussi son lecteur dans tous les musées de Paris : au Luxembourg, qui lui arrache cette réflexion que « si les Italiens, les Flamands et les Espagnols ont été nos maîtres, ils ne scnt plus même nos rivaux ; » au musée des Thermes et de l'hôtel Cluny, dans les collections du musée d'artillerie et au palais des Beaux-Arts. Disons encore que chaque volume contient une table analytique qui facilite les recherches et qui justifie pleinement le titre de l'ouvrage : *Guide et Memento de l'artiste et du voyageur.*

Un souffle de foi sincère, un amour de l'art élevé animent tous ces volumes. Une philosophie sereine a fait planer l'auteur au-dessus des préjugés d'école et des pauvretés de l'amour-propre exclusivement national. Et s'il fallait prendre au pied de la lettre les lignes modestes qui terminent sa préface, « il n'est permis à personne, dans la critique des arts où manque une règle absolue, de se croire une autorité : on n'est qu'une opinion, » nous affirmerions au lecteur que l'opinion de M. Louis Viardot, en matière d'art, est le plus souvent une autorité. Ph. B.

Les Musées de Peinture et de Sculpture, *par* M. Olivier Merson; *in-8° de 40 pages.*

M. Olivier Merson vient de réunir, dans une brochure qui mérite d'être signalée, deux articles sur les musées de province publiés précédemment dans la *Revue européenne.* Remontant à l'origine des musées de province, M. O. Merson nous apprend que leur formation fut décrétée le 14 fructidor an viii ; il déplore l'état d'abandon dans lequel quelques-uns de ces musées se trouvent encore aujourd'hui, et il propose certaines améliorations, lesquelles, si elles étaient adoptées, pourraient donner à ces établissements une utilité telle que personne ne songerait plus à en contester l'importance. Il faut bien le dire, en effet, les conservateurs des musées de province semblent se fier au hasard en faisant leurs acquisitions. Au lieu de chercher à réunir un grand nombre d'œuvres intéressant la localité ou exécutés par des artistes de la contrée, ils se laissent trop souvent aller au désir de posséder l'œuvre médiocre d'un artiste célèbre, et l'achètent fort cher, alors qu'ils pourraient avoir pour une somme beaucoup moindre une œuvre capitale d'un artiste du pays trop peu connu. Ce qu'il faut à chacune des

anciennes provinces de la France, c'est un musée provincial, et à côté de ce musée, qui intéressera bien plus les gens du pays que s'il contenait une grande quantité de toiles italiennes ou flamandes souvent apocryphes, M. Merson propose, avec beaucoup de raison, d'exposer des copies des tableaux capables de servir d'exemples aux jeunes artistes, et des moulages des statues et des bas-reliefs antiques. Enfin, M. Merson souhaite que, à l'imitation de ce qui s'est fait à Manchester, on réunisse à Paris, dans une exposition générale, une grande partie des objets d'art conservés dans les musées, dans les églises et dans les collections de province, et que par le moyen de cette agglomération universelle, on fasse connaître aux Français les richesses immenses que renferme leur patrie. G. D.

— Nous engageons nos lecteurs à aller voir au palais de l'Industrie, aux Champs-Élysées, une exposition intéressante à plus d'un titre. M. Cordier, l'habile sculpteur qui s'est fait dans son art une place à part et la réputation la mieux méritée par son habileté à saisir la physionomie et à rendre le caractère des races les plus diverses, a formé une galerie nombreuse de statues, statuettes, bustes, médaillons, bas-reliefs, où toutes les variétés de marbres et de métaux propres à la statuaire, tous les alliages et toutes les patines dont le bronze est susceptible, ont été combinés et mis en œuvre pour rendre, avec le plus de vérité possible, les colorations et les aspects différents des types représentés. C'est surtout dans la reproduction des natures les plus accentuées et les plus étranges pour nous, de l'Afrique et de l'Asie, que M. Cordier nous paraît exceller; il sait vraiment tirer de chacune d'elles et faire ressortir à tous les yeux la beauté qu'elle contient. Rien n'est plus intéressant que de voir à côté l'une de l'autre, si distinctes, si nettement caractérisées, ces têtes de Nègres du Soudan, de la Nubie ou des côtes d'Afrique, que nous sommes habitués à confondre sous la vague désignation de *Noirs ;* ou encore de reconnaître, à des signes bien marqués, l'Arabe d'El-Aghouat et celui de Biscara, le Kabyle des montagnes et le Kabyle de la plaine. Ce n'est pas toujours sans peine et sans danger que M. Cordier a pu étudier de si près ces populations que l'œuvre d'art effarouche et qui s'effrayent devant leur ressemblance. Plus d'une fois, l'artiste a dû rassurer ses modèles, persuadés qu'il voulait leur ravir leur ombre. Pour faire le portrait charmant, que nous avons particulièrement remarqué, d'un jeune enfant de l'Atlas, M. Cordier nous apprend, dans les notes intéressantes de son catalogue, qu'il dut le soustraire à la surveillance de ses parents; « mais, ajoute-t-il, ce rapt artistique me plongea dans un cruel embarras : le père m'accusait d'avoir volé l'ombre de son enfant; il croyait réellement ne plus posséder qu'un corps sans âme, et il voulait se pendre de désespoir. » Le *Chinois* et la *Chinoise* de M. Cordier sont connus de tout le monde; telle est la vérité de caractère de ces bustes, qu'ils ont été placés dans les salles du musée d'anatomie comparée, au Jardin des Plantes, où nous nous souvenons de les avoir vus. Mais l'auteur a été moins heureux dans la représentation des beaux types de l'Italie, de la Grèce, de notre pays enfin, les plus dignes assurément d'occuper son ciseau. Autant il a mis d'énergie et de précision dans ses portraits exotiques, autant on peut lui reprocher d'indécision et de mollesse dans quelques-unes de ses figures européennes, par exemple dans le bas-relief qui réunit neuf jeunes femmes, les neuf Muses, pour lesquelles ont posé, dit-on, les plus belles personnes de Missolonghi : «Quand elles apprirent qu'il y avait dans leur ville un jeune sculpteur français chargé par le gouverneent de son pays d'étudier la beauté grecque, elles formèrent entre elles

le projet généreux de lui faciliter sa mission, et dans ce but elles lui offrirent une fête de jour dans laquelle elles se proposèrent de paraître avec tous leurs avantages... Voilà notre nouveau Pâris attiré dans le piége, renfermé dans un cercle de têtes ravissantes, de formes divines, d'irrésistibles coquetteries; on l'assaille de regards séducteurs, on le presse de doux propos, on le comble de prévenances, on l'accable de friandises. Comment, dit M. Cordier lui-même, garder le sang-froid, l'impartialité qu'on exige de lui; comment, dans cet admirable concert de grâces, dégager la ligne de la couleur, et séparer la lumière de son reflet? » Et comment serions-nous sévère, en effet, envers l'artiste mis à une si dangereuse épreuve? Nous ne savons si ses modèles ont été satisfaits; mais il voudra bien nous pardonner de lui dire qu'il paraît sentir moins vivement les charmes de la Vénus grecque que ceux de la Vénus africaine. E. S.

— Un des antiquaires les plus distingués de Paris, M. Prosper Dupré, dont la belle collection de médailles est surtout connue des amateurs, vient de faire don au Cabinet des médailles et antiques d'un groupe de bronze acquis par lui à un prix considérable, et expressément pour cette destination. Ce bronze, parfaitement conservé, qui remonte à l'époque gallo-romaine, a été trouvé, le 1er juillet 1860, à Loisia, près Saint-Amour (Jura). Il représente une divinité à demi nue, diadémée, assise de côté sur une cavale que suit son poulain. Cette divinité est *Épona*, protectrice des écuries, comme l'a savamment démontré M. Dupré. Le groupe repose sur une base dans laquelle est pratiqué un tronc destiné aux offrandes des fidèles. Le monument entier n'a pas moins de 27 centimètres de haut.

En envoyant ce don à M. le conservateur du Cabinet des antiques, M. Dupré lui a expliqué ses généreuses intentions, dans une lettre aussi honorable pour le donateur lui-même, que pour le personnel de l'établissement : « Depuis longtemps, dit-il, je désirais rencontrer un monument antique assez important par la rareté du sujet, par le style et la conservation, pour mériter d'être offert en don à votre établissement et d'y être conservé en souvenir du prix que j'attache à mes relations d'amitié avec MM. les employés depuis plus de soixante ans. » Ce n'est pas la première fois que M. Prosper Dupré témoigne de son bon vouloir pour le Cabinet des médailles. On conserve déjà dans cet établissement de précieux poids antiques de la ville d'Antioche, et deux casques grecs de bronze, donnés par lui en 1834 et 1847.

— Nous avons parlé, il y a un an environ, de la découverte faite, dans une modeste église du canton de Saint-Saëns (Seine-Inférieure), d'une des plus belles œuvres de Jouvenet : *l'Assomption de la Vierge*.

Cette peinture était très-altérée. La toile, après avoir été, en 1793, criblée de coups de fusil, avait encore été mutilée par des peintres en bâtiments qui, croyant restaurer, comme tant d'autres, la barbouillèrent et achevèrent de la défigurer. Grâce à l'intervention de M. Le Roy, de Cany, l'auteur d'une très-complète histoire du grand peintre rouennais, cette toile, depuis longtemps oubliée, fut remise en lumière et restituée à Jouvenet.

M. Le Roy, de Cany, ne s'est pas contenté de ce service rendu à l'art et à la mémoire de son peintre favori; il s'est adressé à l'administration supérieure, et il a obtenu de M. le ministre d'État la somme de 400 fr., destinée à compléter celle de 600 fr., nécessaire pour opérer l'enlevage et le rentoilage du tableau, qui est haut de plus de trois mètres. Nous espérons que cette restauration enfin sera faite avec tout le soin et toute

la prudence que réclame une œuvre de maître. M. Théodore Lejeune, qui a bien voulu s'en charger sans qu'il en résulte aucune dépense pour la commune, a déjà opéré avec succès la restauration des douze fresques peintes par Jouvenet pour le dôme des Invalides, et celle du *Christ* donné par le roi Louis XII au parlement de Rouen, peinture qui est actuellement placée dans la salle du conseil, au palais de justice de cette ville.

— M. de Filippi, l'auteur du *Parallèle des théâtres modernes*, vient de faire paraître les arabesques de Raphaël, copiées *en couleur* au Vatican, par M. Marcello Ferrari. C'est la première fois que ces admirables ornements, le plus beau type de la Renaissance, sont publiés en couleur. L'exécution en chromolithographie est parfaite; du reste, un travail de ce genre et aussi important ne pouvait réussir qu'à Paris. Il fait le plus grand honneur au lithographe, M. Collette, et même au diligent imprimeur, M. Marie.

— Le 15 juillet dernier, la *Société des Arts-Unis* a pris possession du charmant hôtel qui a été loué à M. Jame par la ville de Paris, et dont nous avons donné un croquis dans notre livraison du 1er juin dernier. En visitant à loisir cette demeure élégante, nous avons pu constater qu'elle serait très-facilement et très-heureusement appropriée à sa nouvelle destination. La principale entrée est par la rue Chauchat. Des salons de forme ovale ou circulaire, dans lesquels sont ménagées seize niches, et qui reçoivent le jour par une toiture de verre, semblent faits tout exprès pour être ornés de sculptures, et pour s'ouvrir à ces conversations intimes que ne doivent troubler ni la lumière ni le bruit de la rue. Mais, sans toucher à l'hôtel autrement que pour le restituer dans sa fraîcheur primitive, l'architecte, M. Lehmann, qui a si adroitement construit la salle des Bouffes-Parisiens, se propose d'agrandir considérablement le local, et de transformer en une salle vitrée par en haut, tout l'espace qui sépare la rue de Provence de l'hôtel. Cet espace, qui n'était qu'un petit jardin, va devenir une grande salle, avec une simple bordure de fleurs. Toutes les places y seront bonnes c'est-à-dire convenablement éclairées. Sur les rez-de-chaussée en avant-corps, seront élevés des ateliers de photographie, et c'est M. Bingham qui sera chargé de ces reproductions de tableaux pour lesquels il est à peu près sans rival. Enfin, tout le confortable de la vie présente viendra s'ajouter aux coquetteries d'une habitation qui fut celle de tant de femmes gracieuses.

Déjà des ouvrages importants ont été proposés à la Société, qui ne pourra leur ouvrir ses salons avant le 15 septembre prochain. Les artistes qui avaient souscrit depuis plusieurs années à ce plan d'exposition permanente, ont eu le bon goût de se rappeler les démarches, déjà anciennes, faites auprès d'eux; ils ont tenu compte des difficultés sans nombre qu'une pareille entreprise avait dû rencontrer, et, à l'exception de deux ou trois seulement, tous les signataires ont jugé que leur engagement n'en était pas moins respectable pour avoir vieilli.

En somme, la sympathie des amateurs, aussi bien que la bonne grâce des artistes, nous font bien augurer du *Salon des Arts-Unis*. Reliée aux sociétés de province, auxquelles elle offre des avantages, d'ailleurs réciproques, cette institution est appelée, nous le croyons, à s'établir dignement et à prospérer.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

GRAMMAIRE

HISTORIQUE

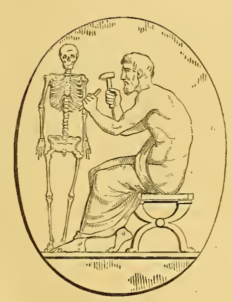
DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE

PRINCIPES

VII

DES PROPORTIONS DU CORPS HUMAIN



Il existe une pierre gravée antique où l'on voit Prométhée modelant un squelette. Dans une autre pierre, le sculpteur est représenté mesurant sa statue, et, dans une autre encore, pesant les membres du corps humain. Ce sont là des témoignages irrécusables du profond respect des anciens pour les proportions et de la connaissance qu'ils en avaient. Avant de ravir le feu du ciel, Prométhée songeait à établir la charpente osseuse de l'homme, à mesurer tous ses membres, à les balancer selon les lois de la symétrie et de l'équilibre.

Le mot *symétrie* ne signifiait point chez les Grecs ce qu'il signifie dans notre langue, une exacte similitude entre les parties droites et les parties gauches; il signifiait la condition d'un corps dont tous les membres ont une mesure commune (σὺν μέτρον). En d'autres termes, les Grecs appelaient symétrie ce que nous appelons *proportion*, c'est-à-dire le rapport

constant des membres entre eux et de chaque membre avec le corps entier, de telle sorte qu'étant connue la mesure d'une seule partie, on puisse en induire à la fois la mesure des autres parties et celle du tout.

Plutarque raconte (dans un Traité cité par Aulu-Gelle et qui s'est perdu) comment Pythagore fut conduit par la connaissance de la symétrie à déterminer la taille d'Hercule. En instituant les Jeux Olympiques, Hercule s'était servi de son pied pour mesurer le stade, et il en avait fixé la longueur à six cents pieds. Mais d'autres stades, établis en Grèce par la suite, ayant le même nombre de pieds sans avoir cependant la même longueur, Pythagore en conclut qu'entre le pied d'Hercule et celui des autres hommes, il devait y avoir la même différence qu'entre le stade d'Olympie et les autres stades de la Grèce. Connaissant donc, par la règle de trois, la dimension du pied d'Hercule, Pythagore détermina la taille du héros d'après les proportions du corps humain. Initié par les prêtres égyptiens à la plus haute science, Pythagore connaissait la clef de ces proportions, c'est-à-dire la mesure commune à tous les membres. Or, si cette unité de mesure avait été le pied de l'homme, rien de plus facile que de préciser la taille d'Hercule d'après la grandeur de son pied, et Plutarque n'aurait point cité comme ingénieux, un calcul que tout écolier aurait pu faire aussi bien que Pythagore. Quelle était donc la clef des proportions dans les temps antiques? Quel était, sur ce point, le secret des Égyptiens et celui des Grecs? C'est le problème que nous avons cherché à résoudre.

« Les Égyptiens, dit Diodore de Sicile, réclament comme leurs disciples les plus anciens sculpteurs grecs, surtout Téléclès et Théodore, tous deux fils de Rhæcus, qui exécutèrent pour les habitants de Samos la statue de l'Apollon pythien. La moitié de cette statue, disent-ils, fut faite à Samos par Téléclès, et l'autre moitié fut sculptée à Éphèse par Théodore, et ces deux parties s'ajustèrent si bien ensemble que la statue entière semblait être l'œuvre d'un seul artiste. Après avoir disposé et taillé leur pierre, les Égyptiens exécutent leur ouvrage de manière que toutes les parties s'adaptent les unes aux autres dans les moindres détails. C'est pourquoi ils divisent le corps humain en vingt et une parties et un quart, et ils règlent là-dessus toute la symétrie de l'œuvre. »

Au premier abord, il est clair que Diodore de Sicile n'a pas bien su ce dont il parlait, et qu'il a dû se tromper quand il a dit que les sculpteurs égyptiens divisaient le corps humain en vingt et une parties *et un quart!* La seule présence d'une fraction dans un pareil calcul annonce une erreur. Un corps proportionné, encore une fois, est celui dans lequel un membre est le diviseur commun de tous les autres. Or, là où tous les nombres ont un diviseur, il n'y a point de fraction. C'est donc ici une

première faute de Diodore. Ensuite, il n'est pas possible que les Égyptiens aient divisé la hauteur du corps humain en vingt et une parties, car en expérimentant cette manière de mesurer, on ne rencontre pas justement les points de section marqués par la nature elle-même. En d'autres termes, l'ouverture de compas égale à la vingt et unième partie, tombe presque toujours en deçà ou au delà des articulations, au-dessus ou au-dessous des principales lignes tracées par le divin géomètre. Aussi la prétendue division par vingt et un n'a-t-elle été suivie dans aucune école, quoique les livres de Diodore fussent bien connus.

Déjà, du reste, au temps de Vitruve, contemporain de Diodore, les règles antiques étaient oubliées, puisque les mesures que propose cet architecte sont inexactes.

« Le corps humain, dit-il, dans son troisième livre, a naturellement et ordinairement cette proportion que le visage, qui comprend l'espace qu'il y a du menton jusqu'au haut du front, où est la racine des cheveux, en est la dixième partie. La même longueur est depuis le pli du poignet jusqu'à l'extrémité du doigt qui est au milieu de la main. Toute la tête, qui comprend ce qui est depuis le menton jusqu'au sommet, est la huitième partie du corps entier; la même mesure est depuis l'extrémité inférieure du col par derrière. Il y a, depuis le haut de la poitrine jusqu'à la racine des cheveux, une sixième partie, et jusqu'au sommet une quatrième. La troisième partie du visage est depuis le bas du menton jusqu'au-dessous du nez; il y en a autant depuis le dessous du nez jusqu'aux sourcils, et autant encore de là jusqu'à la racine des cheveux qui termine le front. Le pied a la sixième partie de la hauteur de tout le corps, le coude la quatrième, de même que la poitrine. Les autres parties ont chacune leurs mesures et proportions sur lesquelles les excellents peintres et sculpteurs de l'antiquité, que l'on estime tant, se sont toujours réglés.

« Le centre du corps est naturellement au nombril, car si à un homme couché et qui a les mains et les pieds étendus, on met une branche du compas au nombril et que l'on décrive un cercle, la circonférence touchera l'extrémité des doigts des mains et des pieds. Et comme le corps ainsi étendu a rapport avec un cercle, on trouvera qu'il a de même rapport avec un quarré; car si on prend la distance qu'il y a de l'extrémité des pieds à celle de la tête, et qu'on la rapporte à celle des mains étendues, on trouvera que la largeur et la longueur sont pareilles, comme elles sont en un quarré fait à l'équerre. »

Les mesures que donne ici Vitruve ne sont point exactes. La tête n'est point ordinairement et naturellement la huitième partie du corps; elle est, dans ce cas, trop petite et ne convient qu'à des athlètes. Le pied n'est

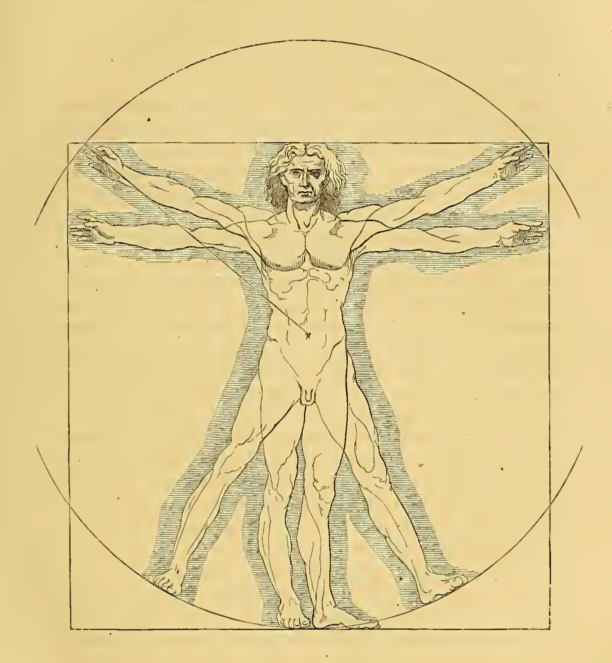
pas non plus la sixième partie, car cette mesure ne se vérifie ni sur la nature ni sur les plus belles antiques, telles que l'*Achille*, le *Discobole*, le *Faune à l'enfant*. Après de longues recherches (consignées dans son *Polyclète*), le professeur Schadow, de Dusseldorf, a établi que les hommes bien faits ont le pied dans la proportion de 10 à 66, et non dans la proportion de 10 à 60, qui serait celle de Vitruve. L'erreur de l'architecte romain est donc d'un dixième qui, répété six fois, conduit à une erreur totale de six dixièmes ou trois cinquièmes, de sorte que pour un homme dont le pied serait de 25 centimètres, on se tromperait de 15 centimètres, puisqu'on lui donnerait, d'après Vitruve, 150 centimètres de hauteur au lieu de 165. Les observations de ce célèbre écrivain touchant la poitrine ne sont pas plus justes, car, suivant la remarque de Perrault, si la poitrine est prise depuis les clavicules jusqu'au cartilage xiphoïde, vulgairement appelé creux de l'estomac, elle n'a tout au plus qu'une septième partie, et si on la prend d'une extrémité des côtes à l'autre, elle n'en a qu'une cinquième. Quant au cercle et au carré dans lesquels on peut inscrire le corps humain, la mesure de Vitruve est exacte, à la condition que les jambes s'écarteront, dans le cercle, de manière à former un triangle équilatéral, et que les bras se lèveront à la hauteur du sommet de la tête, ainsi qu'on le voit dans la figure ici gravée d'après un dessin de Léonard de Vinci, représentant un homme dont les pieds et les mains touchent à la fois aux côtés d'un carré et à la circonférence d'un cercle.

Léonard de Vinci, qui s'est occupé des proportions, a suivi les règles de Vitruve, et après lui, presque tous les auteurs s'y sont rattachés, Jean Cousin, Geoffroy Tory, Juan de Arphé[1], Paolo Pino, Armenini, de Piles, Stella, Testelin, Jacques de Wit, Salvage... mais si tous ont adopté la proportion de dix faces, quelques-uns, donnant à la tête quatre longueurs de nez, n'ont mesuré dans le corps humain que sept têtes et demie, ce qui fait bien trente longueurs de nez, et cette proportion est restée classique, c'est-à-dire que le nez, considéré comme le tiers du visage, étant devenu

1. Juan de Arphe y Villafane était un sculpteur et un orfévre du premier ordre. Il florissait au XVI[e] siècle, et on l'appelait à juste titre le Benvenuto Cellini de l'Espagne. Son livre intitulé *Varia Comensuracion*, qui est d'une rareté extrême et qui est parfaitement inconnu en France, sera mis en lumière dans la *Gazette des Beaux-Arts*, par un article fort curieux dû à la plume et à l'exquise érudition de M. Ferdinand Denis. Juan de Arphe adopte les mesures de Vitruve et il les modifie légèrement en donnant au corps 31 longueurs de nez, au lieu de 30, ce qui fait 7 têtes trois quarts, mais il les applique à l'architecture et à l'orfévrerie. Quelques-unes de ses figures ont de grands rapports avec celles d'un écrivain bizarre et obscur, mais original et profond, Humbert de Superville, auteur des *Signes inconditionnels de l'art*, ouvrage où sont émises les observations touchant les lignes de la face, sur lesquelles nous avons promis de revenir.

l'unité de mesure, les proportions se règlent ainsi, dans les écoles où on en parle :

On divise la face en trois parties : la première contient le front, la seconde le nez, la troisième la bouche et le menton. Le visage a de la



sorte trois longueurs de nez. Le corps humain ayant dix faces ou trente longueurs de nez, on répartit ces longueurs comme il suit :

Depuis le sommet du crâne jusqu'à la naissance des chéveux, un tiers de face ou un nez ; depuis la naissance des cheveux jusqu'à l'extrémité du menton, trois nez ou une face ;

Depuis le menton jusqu'à la fossette du cou, entre les clavicules, deux tiers de face ou deux nez;

De la fossette du cou au bas des pectoraux, une face; des pectoraux au nombril, une face; du nombril au pénil, une face; du pénil au-dessus du genou, deux faces;

Le genou contient une demi-face; du bas du genou au coude-pied, deux faces; du cou-de-pied au sol, une demi-face.

Total, dix faces ou trente longueurs de nez.

Dans cette manière de mesurer, la tête ayant quatre longueurs de nez, le corps entier n'a en longueur que sept têtes et demie, qui est la proportion la plus naturelle et aussi la plus rapprochée de l'antique.

L'homme étendant les bras est, de l'extrémité de la main droite à l'extrémité de la main gauche, aussi large qu'il est long, comme on vient de le voir.

La plus grande largeur des épaules est le quart de toute la figure, et la plus grande largeur des hanches est le cinquième.

Il y a une différence sensible entre les proportions de la femme et celles de l'homme. La taille moyenne de la femme est plus petite d'un vingt-deuxième, c'est-à-dire que l'homme ayant 176 centimètres, par exemple, la femme n'en aura que 168. Son visage est plus court d'un dixième, et comme l'espace entre les yeux reste le même, l'ovale de la femme est plus rond que celui de l'homme. Chez elle, les côtes sont plus étroites d'un onzième, et les épaules d'un trentième; les bouts des seins étant ainsi moins écartés, forment, avec la fossette du cou, un triangle équilatéral. La moitié de la figure, au lieu d'être à l'os pubis, est au pli du bas-ventre, d'où il résulte que les jambes sont plus courtes relativement au torse. Le bassin est plus large d'un trente-cinquième environ. Mais la main de la femme est, toute proportion gardée, plus grande que celle de l'homme, d'un neuvième ou à peu près.

Quant à l'enfant, voici ses mesures d'après Jean Cousin. A l'âge de trois ans, il arrive à la moitié de toute sa croissance, et à cet âge toute sa hauteur est de six têtes. L'enfant plus jeune et qui n'a que cinq longueurs de tête, arrive à la moitié de la cuisse de son père, et l'enfant de six mois ne va que jusqu'à ses genoux. Des cinq longueurs de tête mesurées par Jean Cousin, il s'en trouve trois dans la tête et le buste, et deux dans la hauteur des jambes. Le corps de l'enfant, dit cet artiste, est gros d'une grandeur de tête; son pied est long comme l'espace du commencement du front jusqu'à la bouche, et la grosseur de son genou est égale à la distance de l'œil au menton. Suë (dans sa *Physiognomonie des corps vivants*) place au nombril la moitié du corps de l'enfant, qui se

divise en quatre parties égales : la première, du sommet de la tête au bas du cou; la seconde, du bas du cou au nombril; la troisième, du nombril au-dessus du genou; la quatrième, de ce point à la plante des pieds.

Ce sont là les règles des proportions du corps humain, telles qu'on les enseigne dans les livres, depuis la Renaissance, qui n'a guère fait que reprendre et détailler les mesures de Vitruve.

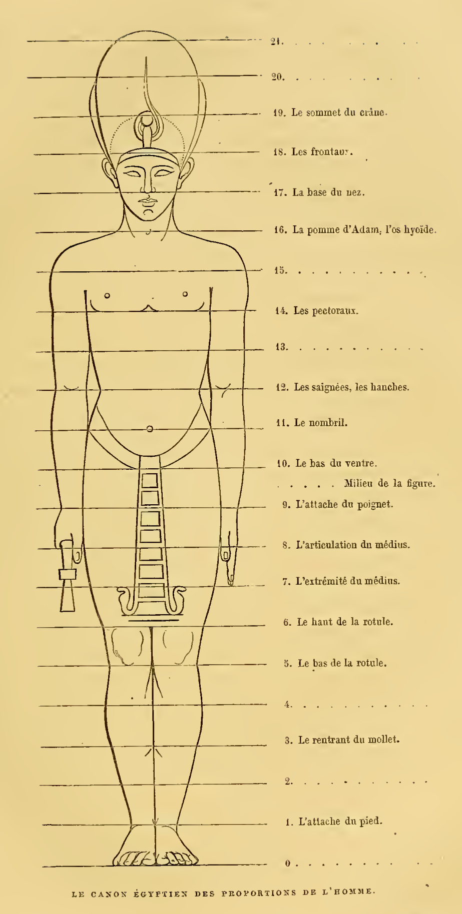
Mais les méthodes de Vitruve étant vicieuses, il importait d'en chercher de nouvelles, ou plutôt de retrouver les anciennes, celles que Diodore avait mal connues, puisqu'il était démontré par les plus belles statues, que les sculpteurs antiques n'avaient point suivi les proportions qu'enseigne Vitruve. Tel a été l'objet de nos longues et laborieuses recherches.

D'une part, si la face commence à la racine des cheveux et se termine à l'extrémité du menton, sa longueur est par cela même variable, puisque le front est plus bas dans la jeunesse que dans l'âge mûr, et qu'il finit, dans la vieillesse, par se confondre avec la partie postérieure du crâne. D'autre part, le nez étant composé d'os et de cartilages, ne saurait être une mesure bien précise, puisqu'il est susceptible de s'allonger ou de se rétrécir, et que d'ailleurs la racine n'en est point nettement indiquée. Il fallait donc choisir, pour mesurer la figure humaine, une autre unité que le tiers du visage, aussi incertain dans sa longueur que le visage lui-même.

Les anatomistes, et notamment Chrysostôme Martinez (dans le texte de ses belles planches anatomiques), nous apprennent que, de tous les os de l'homme, ceux de la main sont les seuls qui croissent toujours dans la même proportion, de sorte que, depuis l'enfance jusqu'à la virilité, la main garde constamment le même rapport de longueur avec l'ensemble du corps. Cette observation a été pour nous un trait de lumière. Si les os de la main conservaient avec le corps une relation invariable, il était à présumer que les prêtres de l'antique Égypte, qui connaissaient si profondément les lois de la nature, avaient choisi leur unité de mesure dans la main. Et cela était d'autant plus vraisemblable que la main, regardée de tout temps comme l'image du caractère moral, comme l'interprète immédiat de l'âme, avait une importance philosophique dans la science mystérieuse d'Hermès. Cependant, la main étant trop grande pour servir de diviseur à tous les membres, on pouvait croire que l'un des cinq doigts était l'unité de mesure, et, dans ce cas, c'était le médius qui avait dû être choisi, parce que le médius était, pour les initiés au symbolisme antique, le doigt de la destinée, comme il est pour les chiromanciens, originaires de l'Égypte, le doigt de Saturne.

Ce pressentiment nous guidait lorsqu'on nous a montré, sur notre demande, dans les vitraux du musée égyptien, au Louvre, des bustes de rois et de reines, sur lesquels sont tracés, en hauteur et en largeur, des divisions qui se coupent à angles droits et forment des carrés. Ces lignes, jusqu'à présent inexpliquées, étaient considérées par les uns comme représentant le *canon* égyptien, c'est-à-dire la règle même des proportions, par les autres tout simplement comme une *mise au carreau.* La mise au carreau est le procédé dont les artistes se servent le plus souvent pour répéter en petit une grande figure, ou pour répéter en grand un petit modèle. Ayant divisé l'original par des lignes transversales et perpendiculaires qui dessinent un treillis régulier, on trace des lignes semblables sur la surface qui doit contenir la copie, de manière à y former des carreaux linéaires plus petits ou plus grands, suivant que l'on veut réduire ou augmenter les proportions du modèle. Cette méthode avait été sans doute connue des Égyptiens; mais les treillis gravés sur les bustes qu'on voit au Louvre, étaient-ils simplement les témoins d'une mise au carreau? L'intuition nous faisait entrevoir une explication tout autre, lorsqu'en comparant les divers bustes, nous avons été frappé de la différence des carreaux qui, à vue d'œil, paraissaient proportionnels à la grandeur des bustes. Prenant alors au compas le côté d'un des carrés, nous avons constaté que l'ouverture du compas, reportée sur le visage, y mesurait la même longueur que le médius mesure sur la nature vivante. Ce qui n'était qu'une intuition commençait donc à se vérifier, à moins que cette vérification ne fût qu'une coïncidence, car il ne fallait point se hâter de voir une preuve là où il n'y avait peut-être qu'une combinaison du hasard. Cependant, sur l'indication des conservateurs du musée égyptien, nous avons consulté l'ouvrage publié en 1852, à Leipzig, par M. Lepsius, et intitulé : *Choix de Monuments funéraires*, où sont dessinées nombre de figures que n'accompagne malheureusement aucun texte, et grande a été notre surprise, lorsque nous avons rencontré parmi ces figures, d'une élégance imposante, l'expression figurative du canon égyptien. Le personnage dont le corps est ainsi divisé en dix-neuf parties, tient une clef de la main droite, et il laisse tomber le long de sa cuisse sa main gauche étendue. Mais tandis que la huitième division, à partir du sol, est justement à la hauteur de la main droite fermée, la septième touche précisément l'extrémité de la main droite ouverte, c'est-à-dire le bout du médius.

Cette figure était donc la solution parlante du problème; elle paraissait dessinée tout exprès pour indiquer à la fois les proportions du corps humain et l'unité de mesure, les divisions et le diviseur. Et l'unité n'est point ici d'une dimension variable et inexacte comme le nez; c'est un doigt



LE CANON ÉGYPTIEN DES PROPORTIONS DE L'HOMME.

qui, étant composé entièrement d'os, est d'une longueur précise et invariable. Mais comment mesurer le médius? La figure répond d'elle-même à cette question. Lorsque la main se plie ou se ferme, le médius s'allonge sensiblement; il diminue environ d'un cinquième lorsque la main s'ouvre. L'unité de mesure est donc égale au médius droit de la main étendue, et le médius se mesure naturellement à partir de sa première articulation (qu'il ne faut pas confondre avec la saillie du métacarpe). Maintenant, au seul aspect de la figure régulatrice, on s'explique aisément l'erreur commise par Diodore. Il l'a crue divisée en vingt et une parties et un quart, parce qu'il n'a pas fait abstraction de la coiffure qui, en effet, dépasse justement d'un quart la vingt et unième division. C'est, sans doute, une inadvertance de Diodore. Toujours est-il que l'erreur de cet écrivain a privé les artistes de l'enseignement le plus précieux que l'histoire pût leur transmettre.

En effet, de quelle importance n'est pas, dans les arts, la découverte de cette mesure, si vénérable par son antiquité, si admirable par sa justesse! Ce qui reparaît ici, après plus de deux mille ans, ce n'est rien moins que le célèbre *canon* de Polyclète, tant vanté par les écrivains antiques, et dont la tradition était déjà perdue du temps de Vitruve. Perfectionnant le système tracé par un autre sculpteur fameux, Pythagore de Rhégium, Polyclète avait composé un traité sur les proportions du corps humain, et pour joindre l'exemple au précepte, il avait traduit en marbre ses propres leçons. La statue qu'il modela pour expliquer son écrit, et qui fit l'admiration de toute la Grèce, représentait un garde du roi de Perse, armé d'une lance, un *doryphore*. A cette figure normale, Polyclète donna le même nom qu'à son livre : il l'appela le *canon*, c'est-à-dire la règle par excellence. Mais quelle était la loi des proportions dans la statue de Polyclète? Voilà ce que l'on ne savait point, et voilà ce qui est pourtant expliqué, clairement pour nous, dans un passage de Galien, dont la portée, sinon le sens, a échappé jusqu'à présent à tout le monde. Il résulte de ce passage que le *doigt* était le point de départ de toutes les mesures de Polyclète, la clef de toutes les harmonies du corps humain. « Il pense, dit Galien[1] (en parlant de Chrysippe), que la beauté consiste « non dans la convenance des éléments (le froid et le chaud, l'humide

1. Voici le texte grec, que nous faisons suivre, pour plus de commodité, de la traduction latine :

Τὸ δὲ κάλλος οὐκ ἐν τῇ τῶν στοιχείων, ἀλλ' ἐν τῇ τῶν μορίων συμμετρίᾳ· συνίστασται νομίζει, δακτύλου πρὸς δάκτυλον δηλονότι, καὶ συμπάντων αὐτῶν πρός τε μετακάρπιον καὶ καρπὸν, καὶ τούτων πρὸς πῆχυν, καὶ πήχεως πρὸς

« et le sec), mais dans l'harmonie des membres, savoir, dans le rapport « du *doigt* avec le *doigt*, des doigts avec le métacarpe et le carpe, de ces « parties avec le cubitus, du cubitus avec le bras, et de tous ces mem« bres avec l'ensemble du corps, *ainsi qu'il est écrit dans le canon de « Polyclète.* »

Il est sans doute regrettable que le médecin grec n'entre pas dans de plus grands détails ; mais il en dit assez pour nous faire comprendre que l'étalon de Polyclète était le même que celui des Égyptiens. La précieuse méthode que Téléclès et Théodore avaient rapportée de l'Égypte, s'était conservée en Grèce durant les trois cents ans qui séparent les fils de Rhæcus, nés au huitième siècle avant notre ère, de Polyclète, qui florissait au cinquième siècle, étant le contemporain de Phidias.

Il y a plus. Dans ce recueil de dessins publié sans texte par M. Lepsius, sous le titre : *Choix de Monuments*, nous avons vu, non sans un vif intérêt, que le canon égyptien s'appliquait au lion aussi bien qu'à l'homme. C'est ce que démontre la figure, ici reproduite, d'un lion couché, vu de profil, figure dont le simple contour offre un si grand caractère de force tranquille et de majesté. Divisé en dix-neuf parties, comme le modèle humain, ce lion a également pour unité de mesure son ongle le plus long, celui qui répond exactement au médius de l'homme. Ainsi s'explique ce que l'on raconte de Phidias, que d'après l'ongle d'un lion il détermina la taille et les proportions de l'animal. De là sans doute est venu le proverbe latin *ab ungue leonem* (à l'ongle on connaît le lion), proverbe qui a transporté dans l'ordre moral une loi qui avait d'abord été observée dans l'ordre physique. Mais si Phidias connaissait les proportions égyptiennes du lion, il connaissait donc aussi les proportions égyptiennes de l'homme, puisque les deux canons ont la même unité de mesure, le même étalon. Nous tenons donc une nouvelle preuve que le canon égyptien était connu et pratiqué, en Grèce, du temps de Polyclète, et que les proportions dont ce grand statuaire avait écrit la règle et sculpté le modèle, étaient conformes à celles que les prêtres égyptiens enseignèrent aux fils de Rhæcus, au VIIIe siècle avant notre ère.

Il est malaisé, sans doute, de vérifier ces mesures sur les statues

βραχίονα, καὶ πάντων πρὸς πάντα, καθάπερ ἐν τῷ Πολυκλείτου κανόνι γέγραπται.

« Pulchritudinem verò non in elementorum sed in membrorum congruentiâ, *digiti* videlicet ad *digitum*, digitorumque omnium ad palmam et ad manus articulum, et horum ad cubitum, cubiti ad brachium, omnium denique ad omnia positam esse censet; perinde atque in Polycleti normâ litteris mandatum conspicitur. » (Galien, *De Hippocratis et Platonis decretis*, liv. V, p. 255 de l'édition in-folio de Venise, 1565.)

antiques, puisque la plupart sont mutilées et que leurs doigts sont presque toujours des restaurations modernes; mais, comme la règle égyptienne nous le montre, le médius est égal à la hauteur de la cheville interne, à la longueur du genou, à la distance de la base du nez au pli des frontaux, et l'une ou l'autre de ces mesures étant facile à prendre, nous avons pu les comparer à celles du canon égyptien, et voici le résultat de nos opérations :

En mesurant les figures archaïques du temple d'Égine et les plus anciennes statues grecques du Louvre, telles que *l'Athlète* et l'*Achille*, nous avons trouvé justes toutes nos mesures, mais seulement quand nous avons mesuré des longueurs déterminées par des os. La distance du nombril aux pectoraux est la seule qui ne soit point exacte. Dans le modèle égyptien, cette distance est de trois médius; dans toutes les figures dont nous parlons, elle est moindre, mais il faut observer que lorsque l'homme s'affaisse sur lui-même ou s'allonge en se roidissant, ce sont les parties molles qui seules se prêtent, par leur élasticité, au raccourcissement ou à l'extension du corps. La différence que nous avons constatée dans la distance du nombril au creux de l'estomac, s'explique donc naturellement par la position droite et roide du modèle égyptien, comparée à celle des autres figures, qui portent toutes, plus ou moins, sur une hanche, et ne sont jamais dans la pose d'un homme que l'on mesure. Quant aux membres d'une dimension invariable, ils sont tous conformes au canon égyptien, et nous en pouvons donner un exemple frappant. L'*Achille*, statue admirable que Visconti regarde comme un ouvrage d'Alcamène, élève de Phidias, ou du moins comme une imitation antique de l'*Achille* en bronze d'Alcamène, est une statue dont l'original est tout à fait contemporain de Polyclète, puisque ce maître, plus jeune que Phidias, devait avoir le même âge, à peu près, que les élèves de son rival. Or, en mesurant l'*Achille*, nous avons trouvé la hauteur totale égale à 2 mètres 35 millimètres. Si nous retranchons de cette hauteur l'épaisseur et les reliefs du casque, nous n'aurons plus que 2 mètres; mais, si l'on suppose la tête relevée et la figure droite (d'après les expériences faites sur nature), on regagnera précisément les 35 millimètres que nous avons retranchés. La hauteur restera donc de 2,035 millimètres. D'un autre côté, la longueur du médius, redressé d'après les calculs les plus rigoureux, et vérifiée d'ailleurs par la distance de la base du nez aux frontaux, est de 107 millimètres, qui, multipliés par 19, donnent 2,033 millimètres, c'est-à-dire la hauteur totale de la statue, à 2 millimètres près[1]. Pour ce qui est de la

1. Toutes ces mesures ont été prises par nous avec le plus grand soin, et avec

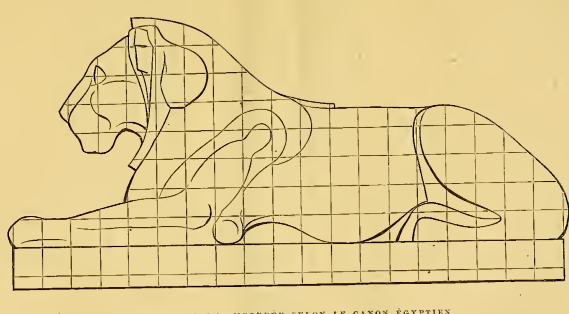
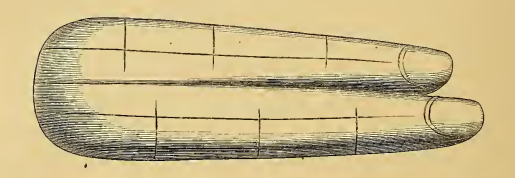


FIGURE DE LION, MESURÉE SELON LE CANON ÉGYPTIEN

distance du nombril aux pectoraux, si elle est moindre dans les marbres athéniens que dans la sculpture égyptienne, c'est que les Grecs, habiles à perfectionner les inventions du dehors, et modifiant avec un goût exquis la rigidité du *canon* qui leur venait d'une race svelte et mince, ont voulu agrandir la poitrine aux dépens des viscères de l'abdomen, et ménager ainsi sur les parties nobles un plus large plan de lumière.

Tel est le fruit de nos recherches. D'autres avaient dessiné des figures dans lesquelles ils croyaient voir le *canon* égyptien, mais nous avons donné l'explication et la preuve de ce qu'ils avaient rencontré. D'autres avaient lu le texte de Galien, relatif à Polyclète, mais sans y voir l'enseignement précieux qui en ressortait. Or, une vérité appartient à celui qui la prouve, au moins autant qu'à celui qui la trouve.

La clef des proportions de l'homme une fois trouvée dans le médius,



l'analogie nous conduisait à chercher dans ses phalanges les petites mesures, celles de la face, par exemple, mais c'est l'index qui les contient. Le Vénitien Paolo Pino, en son *Dialogo di pittura*[1], observe que du bout de l'index à la phalange moyenne, il y a la même distance que du menton à l'ouverture des lèvres, et que cette longueur mesure également la bouche et les oreilles. La phalange onguéale de l'index détermine la longueur des yeux, et par conséquent la distance qui les sépare, puisque

l'aide obligeante de M. de Longpérier, conservateur des sculptures au Musée du Louvre. Si les mesures de l'*Achille* ne s'accordent point avec celles consignées dans le catalogue de M. de Clarac, cela tient à ce qu'il y avait autrefois sur le casque de la statue, un cimier qui, n'étant pas antique, en a été détaché.

1. Ce livre étant destiné à l'enseignement et devant être, autant que possible, clair, simple et court, nous n'avons pas voulu l'embarrasser de citations, le compliquer de notes et de renvois. Toutefois, nous donnerons à la fin de l'ouvrage la liste de tous les auteurs que nous avons consultés, en signalant ceux qui nous ont servi ou qui pourraient servir aux autres. Cette liste sera une bibliographie des arts du dessin, incomplète sans doute, mais de choix, et elle ajoutera une utilité de plus à cette *Grammaire*.

FRISE D'UN TOMBEAU A MEMPHIS

cette distance doit être égale à un œil. Mais c'est le médius, et non plus l'index, qui précise l'intervalle entre le nez et l'oreille.

Il faut croire que ces rapports étaient connus des Égyptiens, car on trouve dans toutes les collections d'antiquités égyptiennes, et notamment au Louvre, des doigts en pierre de touche ou en basalte, sur lesquels sont marquées des divisions inégales. Tantôt le médius est seul; tantôt il est joint à l'index, comme on le voit dans le dessin qui est ici gravé d'après les doigts en basalte du cabinet de M. d'Aigremont, à Paris. Ces doigts portant, par exception, des hiéroglyphes, nous les avons soumis à l'examen de M. de Rougé, conservateur du Musée égyptien, et le profond égyptologue a décidé que ces caractères étaient apocryphes et ne présentaient aucun sens, étant composés de signes tirés, au hasard, des inscriptions connues. Mais ce qui vient confirmer surabondamment l'authenticité, maintenant irrécusable, du canon égyptien, c'est que dans l'écriture hiéroglyphique (nous dit M. de Rougé), un doigt est toujours pris, soit comme le signe numéral, soit comme le symbole de l'unité. Deux doigts joints et non fléchis, le médius et l'index, signifient justice, droit, règle, et, par analogie, mesure, puisque la mesure est une règle matérielle, comme le droit est une règle morale. Il ne reste donc plus qu'à découvrir la signification des sections inégales, souvent marquées sur les doigts antiques des collections égyptiennes. D'autres trouveront sans doute à quoi se rapportent ces divisions, et si elles mesurent les menues parties du corps humain. Toujours est-il que la science, loin de contredire le résultat de nos études, le confirme au contraire et le vérifie [1].

Ici, toutefois, se présente une observation de la plus haute importance. Les figures d'une frise, dessinée dans l'ouvrage de Lepsius, d'après les bas-reliefs d'un tombeau trouvé à Memphis, et que nous reproduisons, représentent un certain nombre de personnages sur lesquels est tracé ce réseau de lignes verticales et horizontales, que l'on pouvait si bien prendre pour une mise au carreau. Or, il est remarquable que pas un de ces personnages ne touche à l'extrémité de la dix-neuvième division, en consé-

1. Une autre vérification des proportions égyptiennes du corps humain s'est rencontrée dans la très-belle et très-importante découverte que vient de faire M. le docteur Henszlmann sur l'unité de mesure des édifices antiques (*Méthode des proportions dans l'architecture égyptienne, dorique et du moyen âge.* Paris, Arthus Bertrand, 1859, in-f° et in-4°). — Le savant auteur, après avoir mesuré le corps humain à sa manière, a constaté que dans les séries numériques correspondant aux divisions croissantes et décroissantes de l'échelle qu'il a inventée pour déterminer les proportions dans l'architecture antique, se trouvait la mesure exacte du médius, égale à la dix-neuvième partie de la hauteur.



FIGURE DE THOUTMÈS III, ROI DE LA DIX-HUITIÈME DYNASTIE

(Au dix-huitième siècle avant Jésus-Christ.)

quence qu'aucun d'eux n'a exactement en longueur dix-neuf fois son médius. Toutes les figures du bas-relief ont dix-huit mesures, plus une fraction qui varie; mais la variété ne se produisant qu'à partir de la dix-huitième, chaque figure est conforme au canon, depuis la plante des pieds jusqu'aux frontaux, dans toutes les parties de la vie organique. Les différences ne sont sensibles que dans le développement et la forme du crâne, c'est-à-dire dans l'organe de la volonté et de la pensée, de sorte que pour ces philosophes qui avaient plongé si avant dans la nature, l'unité absolue du type annonçait déjà la variété des êtres. L'exemplaire primitif, tel qu'il était sorti des mains de Dieu, était l'image d'une perfection suprême à laquelle aucun individu ne pouvait atteindre. Réaliser dans sa plénitude le type original, le modèle accompli, cela n'était donné à personne, pas même à ces pharaons que divinisait l'ignorance et la crainte. Ainsi la superbe figure de Thoutmès III, représenté assis, tenant son sceptre et coiffé d'une mitre que décore la vipère royale, l'*uræus*, bien qu'emprisonnée dans les carreaux du canon égyptien, ne touche point à l'extrémité de la dix-neuvième division; mais, depuis les bosses frontales jusqu'à la plante des pieds, cette figure obéit aux lois de la symétrie commune. Chose étrange! la statue-modèle qu'on s'attendrait à voir tête nue est coiffée tout exprès d'un casque royal, comme si les prêtres eussent voulu, en cachant la ligne qui achevait la perfection, laisser dans le mystère l'accomplissement de la beauté absolue...

Les sculpteurs, les peintres surtout, redoutent l'empire de la géométrie. Ils considèrent la règle comme une entrave à la liberté de leurs inventions, et ils rappellent volontiers qu'il faut avoir *le compas dans l'œil*, suivant le mot de Michel-Ange, sans songer que ce grand homme, avant de s'exprimer ainsi, avait eu longtemps le compas dans la main. Loin de gêner les allures du génie, la règle des proportions est justement ce qui lui permet d'être libre. Qui dit proportion, dit liberté. Du moment qu'on ne prend pas l'unité de mesure en dehors de l'homme, comme l'ont fait Schadow, Paillot de Montabert, Horace Vernet, qui ont employé le pied du Rhin ou le mètre, l'artiste peut agrandir ou diminuer ses figures, les concevoir grêles ou ramassées, massives ou élégantes; il peut même les étirer ou les raccourcir selon les méthodes tracées par Albert Dürer, pourvu qu'il observe les relations réciproques des membres et qu'il maintienne ses personnages dans leur caractère, car l'unité de l'espèce doit se retrouver toujours dans la variété des individus. « Jamais il n'arrive, dit Dürer lui-même (au troisième livre de ses *Proportions*), qu'un renard diffère des autres renards au point de ressembler à un loup. »

Les Grecs, qui ont suivi le *canon* et qui ont glorifié Polyclète pour

l'avoir écrit et sculpté, les Grecs restèrent libres cependant, mais ils ne s'écartèrent de la règle qu'après l'avoir bien connue. Malgré la loi des proportions, ils ont su varier à l'infini les types humains. Que dis-je? étendant par l'imagination le domaine de l'humanité, ils ont marié ses formes avec celles des races inférieures. Des hauteurs de l'Olympe ils sont descendus dans les profondeurs du bois sacré pour y surprendre l'égypan au nez de bouc, le satyre au masque épais, au nez court, et le faune rustique. Les canons égyptiens, légèrement modifiés par leur génie, ne les ont pas empêchés d'effleurer les muscles d'Apollon et de charger ceux d'Hercule, de créer du même ciseau les bacchantes échevelées et l'austère Pallas et Vénus...; mais respectant dans la figure humaine les longueurs invariables, c'est surtout par les largeurs qu'ils l'ont caractérisée. Ainsi, à l'exemple de la nature, ils ont concilié la variété individuelle et la règle typique, la symétrie et la liberté.

CHARLES BLANC.





UNE CHARTE

CONCERNANT LE PRIMATICE

Le catalogue d'un musée ne consiste pas uniquement dans une description plus ou moins exacte, plus ou moins détaillée des objets d'art qui le composent; il faut encore rechercher l'origine de ces objets, raconter les diverses phases de leur existence, leurs voyages, citer les palais ou les collections particulières où ils ont reçu l'hospitalité, constater les dégradations ou les réparations qu'ils ont subies, fixer les variations de prix auxquelles ils ont pu être soumis, en un mot, recueillir tous les renseignements qui peuvent éclaircir leur histoire. C'est sans doute à l'inspiration d'une pensée de ce genre que nous devons le travail curieux publié dernièrement par M. Barbet de Jouy, sous le titre de : *Étude sur les fontes du Primatice* [1]. En effet, tout ce qui se rattache à la personne du Primatice, intéresse particulièrement notre Musée, qui s'est enrichi par les acquisitions importantes et par les travaux d'art exécutés à Rome par ce grand artiste, pendant l'année 1540.

Bien que ne s'appuyant sur aucun document original, les biographies et les mémoires contemporains s'accordent tous, et sur la mission du Primatice, et sur l'époque à laquelle elle eut lieu. Les bibliographies italiennes mentionnent un travail de M. Ant. Bolognini Amorini, publié à Bologne en 1838, sous le titre de *Vita del celebre pittore Franc. Primaticcio*; in-8°. Il nous a été impossible de nous procurer ce volume; nous ne pouvons dire par conséquent si le biographe du grand artiste bolonais a eu à sa disposition des renseignements nouveaux. Quoi qu'il en soit, nous avons pensé qu'il ne serait pas sans intérêt de publier une pièce officielle, que le hasard a fait tomber en nos mains, et qui concerne précisément la mission du Primatice à Rome. Cette pièce est un parchemin signé de la main de François Ier, et daté du 31 octobre 1540. Voici le texte de ce précieux document :

1. In-8°. Paris, Renouard. 1860.

« François par la grace de Dieu roy de France, à nostre ame et feal « conseiller et tresorier de nostre espargne maistre Jehan Du Val salut et « dilection. Nous voulons et vous mandons que des deniers de nostre es- « pargne vous payez, baillez et delivrez comptant à nostre cher et bien « ame painctre et vallet de nostre chambre Francisque de Prymadicis dit « Boulongne, estant à present en la ville de Rome, la somme de six cens « soixante quinze livres tournois faisant la valleur de IIIᶜ escuz d'or soleil « à XLV sols tournois piece, que nous lui avons ordonnée, ordonnons par « ces présentes, pour convertir et emploier en achact et paiement de cer- « taines effigies, médailles, tableaux et autres choses anticques que nous « desirons recouvrer au dict Rome où nous l'avons cy devant envoyé « pour les choisir et retenir, oultre et par dessus les aucunes sommes de « deniers que nous luy avons cy devant pour semblable cause ordonnées, « et par rapportant ces dites présentes signées de nostre main avec « quictance sur ce suffisante du dict Francisque de Prymadicis, ou de « nostre cher et bien ame Albert Salmati marchant bancquier demourant « en ceste nostre ville de Paris, ès mains duquel avons commandé que « la dite somme soit délivrée pour la faire tenir au dit Rome, et icelluy « de Prymadicis. Nous voulons la dite somme de VIᶜ LXXV livres estre « passée et allouée en la despense de vos comptes et rabattue de vostre « recepte de notre dite espargne par nos ames et feaulx les gens de nos « comptes ausquels nous mandons ainsi le faire sans aucune difficulté et « sans ce que des dites effigies, médailles, tableaux et autres choses qui « ont esté et seront achetées ou dit Rome par le dit de Prymadicis, du « pois et valleur d'icelles, de la délivrance qui nous en sera cy après « faicte, ne comme il aura converty et employé la dite somme et autres « deniers par luy receuz. En l'effect dessus dit vous soyez tenu faire au- « trement apparoir dont nous vous avons relevé et relevons de gran « dispance par ces dites présentes, car tel est notre plaisir, nonobstant « quelconques ordonnances, restrinctions, mandemens ou deffenses à ce « contraires. Donné à Paris le dernier jour d'octobre l'an de grace mil « cinq cent quarante, et de notre regne le vingt sixième.

« FRANÇOIS.

« *Par le Roy*, BAYARD. »

Ainsi, François Iᵉʳ fait donner au Primatice une somme de 675 livres tournois, pour « achact et paiement de certaines effigies, médailles, tableaux et autres choses anticques qu'il désire recouvrer à Rome. » Au moment où le roi signait cette lettre, c'est-à-dire le 31 octobre 1540, le

Primatice se trouvait à Rome, « où nous l'avons cy devant envoyé », comme dit le roi.

Rapprochons maintenant ce détail d'un document curieux, publié par M. le comte de Laborde [1], et intitulé : « Compte de Me Nicolas Picart « pour trois années, commençant le premier janvier 1537 et finies le der« nier de décembre 1540. » Nous lisons, p. 403 : « A Francisque de Boullongne, paintre, la somme de 11 livres pour avoir vacqué, *durant le mois d'octobre*, à laver et nettoyer le vernis à quatre grands tableaux de paintures, appartenans au Roy, de la main de Raphael Durbin ; assavoir ; le Saint Michel, la Sainte Marguerite et Sainte Anne et le portrait de la vice reyne de Naples. »

Cet article figurant presque à la fin du compte de Nicolas Picart, il était naturel de penser que le mois d'octobre, mentionné ici, devait tomber sur l'année 1540, et que, par conséquent, le Primatice ne se trouvait plus à Rome à cette époque, et qu'il avait terminé sa mission. Mais la lettre de François Ier est positive et nous tire d'incertitude, en nous prouvant que les travaux exécutés à Fontainebleau par le Primatice pendant le mois d'octobre, ne se rapportent pas à l'année 1540, mais bien à l'une des années précédentes.

Cette date précise est un renseignement nouveau qui vient se joindre à ceux que M. le comte de Laborde a déjà recueillis dans son ouvrage sur la *Renaissance des Arts à la cour de France*, ouvrage si curieux, dont malheureusement il n'a encore paru que le premier volume. Le détail des objets traités dans les trois autres volumes, et indiqués dans la préface, nous fait regretter bien vivement qu'ils n'aient pas encore paru.

E. MILLER,

Membre de l'Institut.

1. *Renaissance des Arts*, t. I, p. 399.

FRANÇOIS GOYA

SA VIE, SES DESSINS ET SES EAUX-FORTES

I



Notre honorable correspondant, M. Valentin Carderera, nous envoie de Madrid les curieux documents qui suivent sur la vie et les dessins de Goya. Quelques notes, ajoutées par M. Ph. Burty à la demande de M. Carderera lui-même, compléteront la biographie du maître espagnol. Quant aux dessins et eaux-fortes de Goya, ils sont appréciés et touchés de main de maître par le très-savant auteur de cette *Iconographie espagnole*, qui est comme le signal d'une restauration de l'art en Espagne. CHARLES BLANC.

François Goya y Lucientes est né le 31 mars 1746[1] à Fuen-de-Todos, petite ville du royaume d'Aragon, assise au pied de montagnes sévères, à quelques lieues de Saragosse, et baignée par un torrent qu'on appelle, en Espagne, la rivière de l'Huerba. Son père qui, au dire d'un de ses bio-

1. Notre collaborateur, M. Paul Mantz, a publié dans les *Archives de l'art français*, t. I, p. 319, l'acte de décès de Goya, qu'il avait relevé, à Bordeaux, sur les registres de l'état civil. Il en résulte que « François *de* Goya y Lucientes, veuf de Josefa Bayeu, âgé de *quatre-vingt-cinq ans*, est décédé le 16 avril *1828*. » Cet âge de 85 ans, rapproché de la date de mort, 1828, le ferait naître en 1743; mais comme rien, à notre su, n'est

graphes[1], était doreur, mais à coup sûr dans une position de fortune médiocre, ne paraît point avoir entravé sa vocation pour la peinture, et il le laissa, fort jeune encore, en 1758, suivre les cours à l'Académie de dessin de Saint-Louis à Saragosse, sous la direction de don José de Lujan.

Quelques années plus tard, nous retrouvons Goya à Madrid, en compagnie du peintre François Bayeu de Subias, un de ses condisciples à l'atelier de Lujan; mais l'école de Raphaël Mengs, alors en pleine vogue, n'offrait point assez d'éléments à la complexion déjà vigoureuse du jeune Aragonais, je veux dire à son tempérament pittoresque, et il partit un beau jour pour l'Italie, grâce aux sacrifices de sa famille, et non point comme pensionnaire du gouvernement. On ne se douterait guère, en parcourant l'œuvre de Goya, ni des paysages nouveaux qu'il put voir en Italie, ni des maîtres de pleine décadence qu'il dut avoir pour camarades, ni des chefs-d'œuvre toujours jeunes qu'il y put admirer ou copier. Nul peintre n'a su tracer un sillon plus personnel, et se dégager aussi complétement de l'influence des premières leçons. Et cependant un document que M. Paul Mantz a déterré, dans un numéro du *Mercure de France* de janvier 1772, nous fournit la preuve irrécusable que, dans le siècle et dans la patrie des chevaliers Corvi, des Concas et des Trevisani, Goya sacrifia, comme tous les autres, à l'autel de la peinture académique. « Le 27 juin dernier, l'Académie royale des beaux-arts de Parme tint sa séance publique pour la distribution des prix. Le sujet de peinture était *Annibal vainqueur qui, du haut des Alpes, jette ses premiers regards sur les campagnes d'Italie*... Le second prix de peinture a été remporté par M. François Goya, Romain, élève de M. Vajeu, peintre du roi d'Espagne.

« L'Académie a remarqué avec plaisir dans le second tableau un beau maniement de pinceau, de la chaleur d'expression dans le regard d'Annibal, et un caractère de grandeur dans l'attitude de ce général. Si M. Goya se fût moins écarté dans sa composition du sujet du programme et s'il eût mis plus de vérité dans son coloris, il aurait balancé les suffrages pour le premier prix. » Goya paraît avoir été guéri à tout jamais, par cette mésaventure académique, du désir de s'exposer à de nouveaux concours, et rappelé en Espagne par sa famille qu'il adorait et qui ne pouvait continuer plus longtemps ses sacrifices, il partit de Rome laissant gravé, dans la mémoire des jeunes artistes et sur la pierre des monuments, le souvenir du plus fantasque et du plus hardi compagnon. Un jour, il

venu contredire la date précise que donne M. Valentin Carderera, nous croyons à une erreur de la part des témoins, qui ne connaissaient peut-être l'artiste que depuis son séjour à Bordeaux. PH. B.

1. *Goya*, par M. Laurent Matheron. Paris, 1858.

avait imprimé son nom au couteau, sur la lanterne de la coupole de Michel-Ange, à l'angle d'une pierre que n'avait pu atteindre aucun des artistes allemands, anglais ou français qui l'avaient précédé dans cette folle ascension; un autre jour, il fit le tour du tombeau de Cécilia Métella, en s'appuyant à peine sur l'étroite saillie de la corniche[1].

De retour en Aragon, Goya fit pour ses amis plusieurs tableaux où perce déjà un genre original et nouveau; mais Saragosse ne suffisant point à son activité, il vint en 1780 à Madrid, et fut chargé de composer des cartons pour la manufacture royale des tapisseries. Raphaël Mengs, auquel était confiée la haute direction des peintures, s'en montra fort content, malgré la profonde différence des deux hommes et des deux styles. Tous ceux qui ont vu les suites de tapisseries qui décorent aujourd'hui, bien qu'en assez mauvais état, quelques appartements des châteaux royaux du Pardo et de l'Escurial, les citent comme des compositions charmantes. On conserve encore, dans la manufacture royale des tapisseries, ces cartons peints à l'huile sur toile. Ils sont remarquables par la grâce et la nouveauté de l'invention, l'arrangement des groupes et le grand mouvement des figures, le charme et l'harmonie du coloris qui rappelle celui de Watteau; la lumière les inonde; les fonds des scènes champêtres baignent dans le soleil, et les *majos* et les *torreros* s'enlèvent en vigueur sur des tons bleus et fins.

On raconte que lorsqu'il devait présenter ces cartons au roi et à la reine, Goya exprimait à sa femme[2] son extrême inquiétude; il sentait, avec sa défiance d'artiste original et libre, combien la hardiesse de sa peinture devait jurer avec le faire lisse et poli des peintres de la cour, et avec leur sage indigence. Cependant il reçut, surtout quelques années plus tard, des louanges de la famille royale, du prince de la Paix et de ses ministres. Nous conservons quelques-unes des dépêches qui lui furent adressées, lorsqu'il fut nommé peintre de la chambre du roi, le 25 avril 1789, et d'autres qui lui annonçaient des pensions pour son fils. Elles renferment toujours des compliments flatteurs.

Goya nous a laissé un nombre incroyable de scènes populaires, créations d'une fantaisie brillante et *salée*. Ses préludes aux courses de tau-

1. Chose étrange! de tous les artistes qu'il avait connus à Rome, Goya, dans sa vieillesse, ne parlait que de notre grand David, et semblait ne s'être lié qu'avec lui seul d'une amitié intime. PH. B.

2. L'acte de décès de Bordeaux nous donne le nom de la femme de Goya, Josepha Bayeu, et M. Paul Mantz exprime l'opinion « qu'elle pourrait être la fille ou la sœur » de ce François Bayeu de Subias, plus âgé que Goya d'une dizaine d'années, et qu'il avait retrouvé en Italie, après l'avoir connu à l'atelier de Lucas. PH. B.

reaux, ses drames de voleurs et de sorcières qui ornent la Alamada (propriété du duc d'Ossuna), sont célèbres en Espagne. M. François Urriate en conserve quatre, qui sont des plus parfaites et des plus finies. La collection réunie jadis par M. André du Péral était fort nombreuse, et d'autres amateurs, ainsi que les héritiers de l'artiste, en possèdent qui sont pleines d'un charme pénétrant ou d'un goût relevé. La plupart de ces ouvrages, et surtout les cartons de la manufacture royale, caractérisent fortement la première manière de Goya. C'est une composition très-naturelle, sans la moindre affectation académique, ce qui n'est point un mince éloge; les scènes sont peintes avec vérité, et si le dessin n'est point sévère ni d'un haut style, ce défaut est compensé par une naïveté d'impression et une facilité qui séduisent. C'est dans ce premier style qu'il peignit le grand tableau de l'église de Saint-François *El Grande*, et dans ce même couvent, à l'entrée du chœur, un crucifix de grandeur naturelle. Ce fut ce tableau qui lui valut, le 7 mai 1780, le titre d'académicien de mérite à l'Académie royale de Saint-Ferdinand. Il fit également à cette époque une grande composition qui représentait toute la famille de l'infant don Luis (aujourd'hui chez les comtes de Chinchon); un portrait de Charles III, en habit de chasse, qui appartient au comte de Sartago; un autre du comte de Florida Blanca, dans lequel il mit son propre portrait, et deux autres, en pied, de la duchesse d'Albe, et qui sont encore à Madrid.

Dans sa seconde manière, Goya s'élève au-dessus de lui-même. On le reconnaît à l'effet piquant du clair-obscur, à l'air qui semble s'interposer entre les figures, et surtout à un coloris vrai et transparent qui a pour résultat une harmonie toute singulière. Goya avait beaucoup étudié Rembrandt. Comme ce grand maître, il ménagea la lumière dans ses tableaux pour laisser plus d'effet aux parties éclairées; comme Velasquez, son modèle favori, il arriva, en observant la nature, à comprendre admirablement qu'il faut que l'air circule derrière les figures, et qu'il faut aussi élaguer les accessoires qui ne sont pas rigoureusement nécessaires au sens de la composition. Il peignait les clairs avec des empâtements qu'il fatiguait le moins possible et il les posait avec la pointe flexible de son couteau à palette. Bien qu'il possédât à fond la pratique de son art, cette facilité trompeuse, ces touches fières qu'envient les jeunes peintres, étaient prévues par lui et soigneusement étudiées à l'avance. Il donnait toujours ses touches dernières la nuit et à la lumière artificielle. Cette exécution, pleine de désinvolture et de hardiesse, éclate surtout dans le magnifique tableau qui représente toute la famille de Charles IV au musée du Pardo, et dans lequel on le voit lui-même la palette à la main. Ce fut en récompense de cette œuvre qu'il fut nommé, le 31 octobre 1799, premier

peintre de la cour. Les deux épisodes de la vie de saint François de Borja, que Goya peignit pour la cathédrale de Valence, renferment des beautés sans nombre. Quelle scène attendrissante que celle où un duc de Gandie, un marquis de Lombaz dit adieu à sa famille, abandonne son beau palais pour aller s'enfermer à jamais dans un cloître ! Le second de ces deux morceaux ne le cède en rien au premier, bien qu'il exprime une émotion terrible. M. le marquis de Santa-Cruz conserve avec grande estime les esquisses de ces deux compositions.

Les portraits de Goya sont trop célèbres pour que nous nous arrêtions à les louer tous. Il peignait d'ordinaire les têtes dans une séance d'une heure, et ceux qu'il exécutait ainsi étaient les plus ressemblants. Les deux portraits qu'il fit du général Urrutia et ceux d'Arava le naturaliste, du duc d'Ossuna, de Villanneva l'architecte, de Moratin, de Marquez, le Talma espagnol, et de plusieurs autres personnages qui ont honoré notre patrie, sont remarquables par la vigueur, par l'accent. Il n'y a presque point de grand d'Espagne ni de personne d'une classe élevée qui ne possède quelque portrait des siens par Goya. C'était une sorte de distinction que d'avoir son portrait de la main d'un tel maître. Que de noms seraient aujourd'hui ensevelis dans un oubli profond, si ceux qui les portaient n'avaient eu cette noble et intelligente ambition !

Goya a laissé des preuves éclatantes de son habileté à peindre la fresque, dans les belles et originales figures de Saint-Antoine de la Florida. Quelques-unes de ces figures, ainsi que celles des deux coupoles de l'église du Pilar à Saragosse, représentent des dames de la cour, célèbres pour leur beauté. Il se plaisait à reproduire dans ses compositions des visages connus, et c'est ainsi que dans une maison de plaisance qu'il possédait sur les bords du Mançanarès, tous les murs, même ceux de l'escalier, sont couverts de fantaisies et de caricatures dont il puisait souvent le sujet dans les faits et gestes des personnes mêmes qui venaient l'y visiter.

Goya, dans ses dernières années, produisit encore quelques œuvres remarquables, parmi lesquelles un *Saint Joseph de Calasan*, qui se voit dans l'église de Saint-Antoine, abbé de Madrid ; une *Sainte Famille* pour le duc de Noblejas ; *les Saintes Juste et Rufine*, pour la cathédrale de Séville. On admire surtout la toile sur laquelle il se peignit lui-même, moribond, au moment où le célèbre professeur Arrista lui présente le breuvage salutaire qui le rendit pour quelques années à ses amis et à son art. C'est une œuvre qui rappelle toute l'énergie de son meilleur temps. Sa figure d'agonisant, la physionomie bienveillante du docteur, sont dessinées et peintes avec une *maestria* superbe. Il semble que Goya ait voulu rajeunir son génie pour montrer toute l'étendue de sa reconnaissance. Il

fit encore à ce moment de nombreux dessins dont quelques-uns sont terminés comme le seraient ceux d'un jeune homme de vingt ans. Mais les œuvres de cette dernière période font pressentir l'affaiblissement de ses forces physiques. Son dessin a moins de fermeté, et il abuse, dans ses tableaux, du noir d'imprimeur, qui donne des tons crus et opaques. Comme il a voulu essayer tous les genres de peinture, il a laissé encore plusieurs miniatures sur ivoire, des sujets fantastiques en demi-figures, peints largement, et dont l'effet est surprenant lorsqu'on les regarde à distance.

Vers 1822, la santé de Goya, qui était sourd depuis l'âge de treize ans, commença visiblement à décliner. En 1824, il obtint du roi la permission de venir faire un voyage à Paris pour consulter la Faculté, et, comme l'illustre poëte Moratin, il termina à Bordeaux, le 16 avril 1828, son orageuse carrière [1].

1. M. Valentin Carderera a ici passé sous silence toute la période de la vie de Goya, qui s'écoula au milieu des fêtes, des intrigues et des revers de la cour de Madrid, de 1789 à 1824. Et cependant à quelles révolutions, à quelles péripéties inattendues assista, pendant sa longue carrière, le peintre-courtisan et le dessinateur au crayon indépendant! Favori de Charles III, de Charles IV, de Ferdinand VII et du roi Joseph (dont il fit le portrait en 1812), familier de la reine doña Luisa et du conseiller intime Godoï, attiré avec sympathie dans les cercles de la duchesse d'Albe et de la duchesse d'Ossuna, Goya ne perdit jamais cette âpreté dans la plaisanterie et ce bon sens railleur, qui furent, dans tous les pays et à toutes les époques, le privilége du peuple. Les traits cruels qu'il décochait indifféremment à tous les partis, furent, pensons-nous, le véritable motif de son séjour en France, pour ne pas dire de son exil. Dans le travail qu'il a promis à la *Gazette des Beaux-Arts* sur les eaux-fortes du peintre, notre collaborateur éclaircira, nous l'espérons, quelques-unes de ces délicates allusions qu'un Espagnol seul peut comprendre.

Le portrait de Goya, que M. Ulysse Parent a reproduit pour nous avec scrupule, d'après un dessin très-finement exécuté, le représente à l'âge d'environ 40 ans, en costume de cour, les cheveux soigneusement relevés au fer et noués par un large ruban; le front est élevé, les arcades sourcilières ont ce développement qui s'observe surtout sur l'os frontal des peintres, et le cou, énorme, donne à la tête une base singulièrement forte. Ce portrait, qui nous montre l'uniforme, et, pour ainsi dire, la physionomie officielle du peintre de Charles IV, est d'autant plus curieux, que l'œuvre de Goya, que possède le Cabinet des Estampes de Paris, est précédé d'un autre portrait par lui-même, où il est vu de profil, dans un costume tout à fait familier [1]. Voici en quels termes M. Théophile Gautier le décrivait dans une étude colorée comme une œuvre de maître : « C'est un homme de cinquante ans environ, l'œil oblique et fin, recouvert d'une large paupière avec une patte d'oie maligne et moqueuse, le menton recourbé en sabot, la lèvre

1. Ce portrait a été reproduit par le *Magasin pittoresque*, 1834, t. II, p. 324, et, détail assez piquant, il avait été dessiné sur bois, ainsi que deux scènes des *Caprices*, avec infiniment d'intelligence par un de nos fins caricaturistes français, J.-J. Granville.



PORTRAIT DE GOYA, PEINT PAR LUI-MÊME

A L'AGE DE QUARANTE ANS

(D'après une miniature appartenant à M. Carderera.)

II

LES DESSINS DE GOYA

Les dessins ou les esquisses des peintres sont comme les caprices de leur génie, et c'est souvent sur un chiffon de papier qu'ils jettent toute la verve de leur talent. Mais alors que les maîtres de l'école du style cherchent longtemps leur composition et en dessinent ensuite tous les détails, les peintres réalistes négligent plus volontiers ces études premières, qui, pensent-ils, énervent leur élan, et veulent prendre la nature sur le fait. Nous n'avons jamais vu de Velasquez ni études, ni croquis pour ses grands tableaux de *la Prise de Breda* ou de *Meninas*, ni pour aucun de ceux du musée royal de Madrid. De même, Goya ne nous a laissé ni cartons, ni études. A peine est-il resté deux petites esquisses de ses peintures. Et pourtant le tableau du *Christ en croix* et celui du *Damné avec Saint François de Borja*, se recommandent par une correction et une élégance de formes surprenantes.

Mais à défaut d'études pour les œuvres importantes, Goya nous a laissé une grande quantité de dessins et de fantaisies de toutes sortes, au crayon noir, au crayon rouge, à la sanguine, à la plume, au simple trait, ou ombrés quelquefois avec vigueur, d'œuvres au pinceau imbibé d'encre de la Chine, en simples traits légers, ou au crayon rouge, et dont les masses d'ombres sont étendues à l'eau, très-souvent avec les quatre doigts. Il se servait encore d'encre à écrire, pour dessiner des figures dans des cachots avec des effets de nuit, des soleils couchants, des orages au milieu desquels nagent des êtres sinistres et fantastiques. Mais ce qui est le plus bizarre, ce sont ses dessins sur papier gris foncé ou bleu, avec un crayon blanc ou de la craie. Au moyen de quelques touches de lumières ou de demi-teintes ménagées avec art, il fait vivre et marcher ses personnages. C'est avec ce procédé que Goya esquissa la première idée du tableau qui est dans la cathédrale de Valence; il y a représenté ce puissant et illustre comte de Gandia, marquis de Lombaz, saint François

supérieure mince, l'inférieure proéminente et sensuelle, le tout encadré dans des favoris méridionaux et surmonté d'un chapeau à la Bolivar; une physionomie caractérisée et puissante. » PH. B.

de Borja, favori de Charles V, faisant ses adieux à sa famille et à ses fils, qui fondent en larmes.

Mais le fonds principal des dessins de Goya, ce sont ses compositions fantastiques et ses scènes de la vie intime, ses rêveries indignées contre l'ambition, la bassesse et l'orgueil des courtisans, le charlatanisme des médecins, la rapacité des valets et des sbires de la justice, la paresse des autres classes de la société, en un mot, contre tous les vices qui se cachent sous le masque de l'hypocrisie. Goya fut le premier en Espagne qui publia ces suites de satires, bien autrement intéressantes que des livres, où il n'était pas permis d'écrire tout ce que l'on pensait.

Les premiers dessins de la jeunesse de Goya furent faits sur un carnet de poche, en papier hollandais bleuâtre, relié dans le sens de la hauteur. Les petits albums n'étaient pas encore connus chez nous. Ce sont ces notes que les artistes prennent sur le fait, en copiant des groupes ou des attitudes que ne créerait jamais l'imagination la plus féconde, et qui souvent ont fourni les plus beaux motifs à la peinture. Ce livret de Goya, dont nous possédons plusieurs feuillets, fut commencé dans un voyage avec la célèbre duchesse d'Albe, doña Maria Teresa de Silva, lorsque cette noble dame partit pour l'Andalousie, exilée, dit-on, par autorité de la reine, et qu'elle s'établit pour quelque temps dans sa ville seigneuriale de San Lucar de Baramenda.

On sait que cette illustre et généreuse dame fut pour Goya comme une autre Béatrix. Aussi les amateurs croient-ils toujours la reconnaître dans ses dessins ou dans ses tableaux, lorsqu'ils rencontrent une figure de femme élégante et svelte, aux yeux de feu, aux sourcils arqués. Tantôt, elle écrit, dans un négligé coquet et les épaules voilées de sa longue et noire chevelure; tantôt, elle est debout, drapée dans un châle, et lève le bras pour donner un ordre. Plus loin, richement habillée, elle regarde le ciel avec le désespoir d'une des filles de Niobé, et en s'arrachant les cheveux; plus loin encore, la duchesse, évanouie, est soutenue par un officier général; dans une autre enfin, car l'énumération de ces scènes deviendrait longue, on la voit assise, tenant entre ses bras une petite négresse qu'elle avait prise sous sa protection. Enfin, grand nombre de feuillets tout remplis de ces croquis légers retraçaient la taille mince et souple de la duchesse, avec cette grâce décente qui est la seule et vraie distinction.

Toute cette suite de dessins consacrés à la duchesse, et les derniers feuillets du même livre, remplis de scènes croquées en Andalousie, sont à notre avis ce qui lui fit venir l'idée, à son retour, de continuer ce genre d'études. Il fit un autre recueil à Madrid, dessinant soit d'après nature, soit de souvenir, ce que nous croyons plus vraisemblable. Pour-

tant, dans les derniers feuillets du premier livret, on voit le groupe charmant d'une dame à la promenade, à côté d'une vieille qui la séduit, et dont il s'est servi pour cette planche, n° 15 des *Caprices* (*les honnêtes Conseils*). Dans cette nouvelle suite, à peu près de la dimension des *Caprices*, mais toujours sur papier bleuâtre hollandais, Goya dessinait tout ce qu'il voyait de curieux, mais surtout d'agréable : des élégantes avec leur mantille à la promenade, des groupes attablés à un repas champêtre, avec les femmes dans des costumes pittoresques. On ne saurait exprimer la netteté des lignes dans la plupart de ces dessins, faits avec la pointe même du pinceau trempé dans l'encre de Chine, ni la grâce et la tournure voluptueuse des femmes.

Ces feuillets sont dessinés des deux côtés. Rien de ces effets violents et exagérés de clair-obscur, ni de ces scènes ténébreuses qu'il affectionnait dans sa dernière manière ; ici, au contraire, tout est lumineux, gai et naïf comme le printemps de la vie de l'artiste. Nous ignorons si cette seconde suite a été commencée à Madrid, à son retour de cette Andalousie où l'on regarde passer les filles séduisantes du Guadalquivir, dont les petits pieds semblent à peine effleurer la terre. Dans les derniers feuillets de cette suite, on voit peu à peu que Goya prend plaisir à donner plus d'effet de clair-obscur à ses compositions. Ce sont les premiers dessins où nous ayons vu des lumières naître au moyen du grattage avec la pointe du canif, ressource employée avec tant d'art par les aquarellistes anglais. Goya a laissé, dans cette manière, plusieurs dessins numérotés et préparés pour ses *Caprices;* nous les possédons ; mais il ne s'en servit pas pour ses eaux-fortes.

Dans les nombreux dessins qui suivent, on aperçoit des changements de manière. Ainsi, plus de papier hollandais, plus d'encre de Chine : il se servait du papier qui se trouvait sous sa main, souvent papier ordinaire des domestiques, mais aussi ses dessins étaient plus ingénieusement composés et d'un effet plus piquant. Il employait exclusivement de l'encre, mais il y mélangeait parfois la première substance venue, voire même du tabac rouge puisé dans la tabatière de ses amis. C'est de cette manière qu'est dessinée *la Vision de Don Quichotte*, que M. Bracquemond [1] a reproduite ici pour la *Gazette;* c'est le moment où tous les fan-

1. Nous n'avons pas besoin de signaler à nos lecteurs avec quel talent M. Bracquemond a traduit, d'après un croquis assez peu avancé, jusqu'au travail habituel de Goya dans ses eaux-fortes ; mais un juge irrécusable, M. Valentin Carderera lui-même, auquel nous en avions envoyé une épreuve d'essai, nous exprime la satisfaction la plus complète. Nous pouvons même ajouter que cette traduction à la fois intelligente et sévère, a produit une impression réelle parmi les amateurs de Madrid. PH. B.


Goya

tômes de la chevalerie viennent visiter le noble hidalgo et l'appeler à de nouvelles aventures.

Son talent plus mûr, son esprit plus observateur et déjà préoccupé des misères humaines et de ces platitudes qui triomphent surtout à la cour, voulait stigmatiser les vices qui l'entouraient. C'est alors que lui vint l'idée de dessiner et de publier ces *Caprices* célèbres, dont un grand nombre renferme une intention philosophique et humanitaire. Il se trouvait, en effet, plus sauvegardé avec ces quelques figures dessinées exprès très-vaguement, que les écrivains qui n'osaient publier même de petites brochures innocentes.

Goya commença à former sa collection vers 1793. En prenant une bonne partie dans ses derniers dessins, en en modifiant quelques-uns, en exprimant dans d'autres plus nettement ses intentions, il avait préparé jusqu'à 112 dessins au lieu de 79 qui forment la suite connue des amateurs. Nous possédons ces 112 dessins, et nous parlerons de ces 35 inédits, ou plutôt 25, car les autres ne sont que des variantes de ceux qu'il publia. Le gouvernement plus libéral ne permettrait même pas aujourd'hui de publier tous ces dessins retranchés. La plupart sont au crayon rouge; dans quelques-uns les fonds et ombres sont faits au pinceau mouillé qui fond la sanguine d'une façon grasse et pittoresque, à cause de l'inégalité de la surface.

Goya se prépara ensuite au travail de la gravure, en dessinant à la plume une vingtaine de ces croquis sur un bon papier, et quelques-uns semblent de véritables gravures, tant les traits de la plume sont fins et déliés. Il entreprit vers cette époque de copier tous les tableaux de son maître de prédilection, tous les Velasquez qui sont au Palais-Royal de Madrid.

Vers 1798, Goya exécuta les portraits des plus célèbres peintres de l'Espagne. Il en fit cadeau à son ami Cean Bermudez pour servir d'illustration au Dictionnaire des peintres espagnols, publié en 1800, et il dessina encore dans le frontispice le portrait de ce laborieux écrivain. Nous possédons deux études, l'une au crayon rouge, l'autre au crayon noir, d'après lord Wellington, qui lui servirent pour son grand portrait équestre. Elles portent un cachet d'individualité étonnante.

Mais c'est dans la *Tauromaquia* que le génie et le goût de Goya prennent le plus librement leur essor. Les courses de taureaux étaient sa distraction favorite. Il y assistait habillé à la façon des *toreros*, la jupe aux reins, le petit manteau sur l'épaule et l'épée au flanc; et c'est dans le rendu de ces scènes que l'artiste passionné a atteint l'apogée de son talent. Nous possédons cinquante dessins de tauromachies, c'est-à-dire quinze de plus qu'il n'en a été publié en eaux-fortes. On ne saurait se

faire une idée de la chaleur, de l'entrain, de la *furia* de cette suite précieuse, bien supérieure à la plupart de ses gravures. Elles sont dessinées avec un gros crayon rouge émoussé, ce qui surtout, dans les fonds, donne un aspect large et solide. La poussière tournoie en nuages épais sous les pieds des taureaux furieux qui mugissent. Les poses, les mouvements des toreros sont d'une justesse exquise, et l'on sent que Goya était lui-même une *épée* des plus habiles. La vie, le bruit, la couleur locale de ces scènes un peu africaines sont au-dessus de toute description.

Goya commença, en 1810, *les Misères ou Malheurs de la guerre d'invasion*, ainsi qu'une douzaine de scènes du scepticisme le plus absolu. Nous possédons soixante-douze de ces dessins; nous y reviendrons à propos de ses gravures. Disons seulement qu'elles sont exécutées au crayon rouge sur papier in-4°, en travers, et que cinq sont au crayon noir et à l'encre, comme s'il eût appelé ces tons funèbres au secours de son imagination émue. C'est ce qui assure la plus belle place à Goya parmi les artistes originaux. Il semble avoir voulu donner un démenti de génie à ceux qui l'accusaient d'ignorer le dessin. Les cadavres, dépouillés de leurs vêtements, ont été étudiés sur nature, et les formes en ont parfois une noblesse et une éloquence inconnues aux peintres naturalistes et même à Rembrandt. Mais n'avons-nous pas le secret de son émotion dans ces mots, qu'il a parfois écrits en marge : J'AI VU CECI?

La dernière suite qu'ait gravée Goya, est celle des *Proverbes* ou des *Rêves*. Les dessins que nous possédons, parmi lesquels dix ne furent pas publiés, à cause de la trop grande hardiesse de la donnée, sont exécutés avec une furie terrible, non pas à la pointe du pinceau, mais avec une brosse trempée dans de la terre rouge. Si l'on n'y trouve plus les finesses de dessin et la sûreté d'exécution des *Caprices* et des scènes d'invasion, elles décèlent une conception si hardie, si fantasque, si proche du sublime, qu'aucun artiste n'a jamais fait, à notre avis, rien qui soit comparable. On dirait que l'Aragonais est descendu dans les cercles les plus obscurs de l'enfer en compagnie de l'immortel Alighieri. Nous ne citerons que celui où une figure d'homme nu et maigre, un spectre presque, avec de grandes ailes de dragon, se cramponne à un rocher qui va s'écrouler, et regarde le ciel qu'il veut escalader. Comment traduire l'expression de terreur de cette tête maigre et chauve? Comment dire la perfection des mains qui s'attachent aux saillies des roches? Dans le lointain, deux figures voilées replient leurs ailes, et paraissent tomber dans l'espace...

Le nombre des dessins inédits de Goya est considérable. On soupçonne que Goya voulait publier un autre volume dans le genre des *Ca-*

prices, à moins que l'album qui en renferme une série numérotée, avec un portrait de l'artiste dans le frontispice, n'ait été réuni par son fils. La plupart furent faits à Madrid vers 1819, et portent cette même date.

Ceux qui suivent durent être faits à Bordeaux. Vingt-quatre sont au crayon noir sur petit in-4°. On y remarque deux dames françaises à la messe; un condamné marchant à la guillotine, accompagné d'un prêtre, avec cette épigraphe : *Supplice français;* et un autre dessin, également avec ces mots manuscrits : *Femme folle qui vend le plaisir : elle est française.* Quelques-unes sont sur papier foncé, avec des lumières posées au pinceau.

Nous terminerons cette simple étude sur les dessins de Goya en disant que nous n'avons vu de lui que trois aquarelles. Elles sont d'un faire et d'un coloris aussi étrange que ceux de ses dessins. Ce sont des *toreros* assis à la promenade et causant avec des *mañolas* en mantille. Le travail est préparé avec du noir plus ou moins étendu, mais les tons locaux sont posés avec la sobriété et la tenue qu'on remarque dans ses petits tableaux. Les montagnes et les lointains sont d'une finesse exquise, quoique tendant un peu au bleu; mais çà et là des harmonies rappellent à l'esprit les merveilleuses dégradations de plan de Velasquez.

VALENTIN CARDERERA.

(Sera continué.)



IL EST RASÉ

Une scène des *Caprices.*

NOUVELLES OBSERVATIONS

SUR LA

RESTAURATION DES TABLEAUX DU LOUVRE

RÉPONSE A M. FERDINAND DE LASTEYRIE

Paris, 8 août 1860.

A Monsieur le Rédacteur en chef de la Gazette des Beaux-Arts.

Lorsque ma brochure sur les restaurations du Louvre parut, il y a déjà quelques semaines, plusieurs personnes la jugèrent inopportune. La discussion était close, disaient-elles, par la note du *Moniteur* déclarant « qu'à l'avenir aucune restauration ne serait entreprise sans l'avis préa-« lable d'une commission composée de la section de peinture de l'In-« stitut. » Pour tout homme raisonnable, en effet, on devait en rester là. Aussi ma brochure ne fut-elle qu'une réponse à un article de M. le conservateur des tableaux du Louvre, article qui ne fut répandu dans le public qu'après la décision ministérielle prise, à la demande de M. le directeur général des musées, « pour calmer les inquiétudes..... d'une portion du public. » Or, cette « portion du public » ne comprenait rien moins que l'Académie des Beaux-Arts.

Aujourd'hui, un nouvel écrit inséré le 1er août dans le *Siècle* et signé d'un nom bien connu, M. Ferdinand de Lasteyrie, montre trop que le feu couve sous la cendre, que la note du *Moniteur* n'est point le dernier mot de cette affaire, et qu'il y a encore des partisans de l'ancien régime qui voudraient ébranler les barrières élevées par M. le ministre d'État contre les restaurateurs.

La gravité de la question, la longueur même de l'article du *Siècle*, qui prouve l'importance qu'on attache au fait discuté, et l'autorité de

l'écrivain qui a mentionné mon nom dans sa discussion et qui a ri de mes terreurs, me font un devoir de répondre.

Assuré, Monsieur, de votre dévouement à la cause de l'art, j'ose espérer que vous voudrez bien insérer dans votre plus prochain numéro ma lettre à M. Ferdinand de Lasteyrie, quand bien même vous n'en partageriez pas entièrement les idées.

La vérité, je pense, dans un démêlé de ce genre, ne peut que gagner au choc des opinions diverses.

Agréez, etc. E. G.

Inconnu, avant ces débats, à M. le conservateur des tableaux du Louvre comme à M. Ferdinand de Lasteyrie, que j'avais appris à estimer par d'autres écrits, je ne crains point qu'on m'accuse de vouloir mettre la moindre personnalité dans une question qui est, d'ailleurs, toute d'intérêt public.

Dans ma première brochure, tout en cherchant à protéger des chefs-d'œuvre contre des restaurations au moins prématurées, je m'étais efforcé de répondre « avec modération aux assertions singulièrement tranchantes avancées par M. le conservateur de la peinture au Louvre[1], » — « alors qu'un peu de vivacité eût été si excusable ou plutôt si naturel[2]. » Et cependant M. Ferdinand de Lasteyrie a trouvé que ma brochure émanait d'un auteur très-passionné[3].

Passionné! Mais qu'aurait-il dit si j'avais tenu le langage que tenait, il y a quinze ans, un écrivain que je vais citer :

« Les deux Chardin nous ont été enfin rendus, mais dans quel état, « grand Dieu! Du reste, la *main sacrilége* qui les a si *honteusement mutilés, a souillé, sans scrupule,* les plus admirables peintures. Sans vouloir signaler tous les *crimes* dont les *prétendus restaurateurs* se sont « rendus *coupables,* nous renvoyons au grand Canaletti et au *Soleil couchant* de Claude Lorrain. Bientôt nous reviendrons sur ce *déplorable* sujet, et, quoique nous sachions parfaitement à l'avance que « nos *réclamations resteront sans effet,* il nous est impossible d'assister « de sang-froid à *l'agonie de tant de chefs-d'œuvre.* Si nous ne pouvons « arrêter *la main des bourreaux,* du moins nous proclamerons le nom « des *victimes* de ces *lâches assassinats,* et nous honorerons leur mémoire en leur disant pieusement le dernier adieu. »

1. M. Delécluze, *Journal des Débats,* 27 mai 1860.
2. M. Charles Blanc, *Gazette des Beaux-Arts,* nº du 1er juin, page 319.
3. *Siècle* du 1er août.

C'est, ainsi qu'en 1844, M. Frédéric Villot, actuellement conservateur de la peinture au Louvre, flétrissait les « *prétendus restaurateurs* » de tableaux[1].

Quand bien même donc, pour toute une galerie dévastée, pour un Raphaël anéanti, « un artiste vénérable, dont l'énergie sait triompher des années, » se serait écrié, comme veut le faire supposer M. de Lasteyrie : « A l'assassin!... Au meurtre!... A moi!... On égorge, on assassine Raphaël!... » Quand tout cela, dis-je, serait vrai, ce grand artiste n'aurait pas été si plaisant que paraît le croire M. de Lasteyrie, et il n'aurait été encore dans sa colère, au sujet de Raphaël, que bien au-dessous de l'écrivain qui, à propos de Chardin et de Canaletti, parlait de bourreaux et de lâches assassinats. Mais écartons tout reproche de forme, et entrons dans le fond.

Il ne s'agit plus, depuis les explications de MM. Villot et de Lasteyrie, de savoir si des tableaux avaient ou non besoin d'être restaurés; il ne s'agit de rien moins que d'une « innovation consistant à rendre aux œuvres anciennes leur aspect primitif, » idée fatale qui a été appliquée avec un tel « parti pris » qu'en quelques mois presque toute une galerie s'est trouvée transformée, et que maintenant nous n'avons plus à discuter sur des vivants, mais sur des morts.

Cette innovation est-elle bonne ou mauvaise? C'est ce que nous voulons examiner en nous appuyant seulement sur les principes admis par les promoteurs et les défenseurs du système.

Posons donc d'abord ces principes:

Les vernis, par suite des colles et des lavages nécessités par l'enlevage ou le rentoilage d'un tableau, se décomposent, dit M. Villot, en une croûte blanchâtre qui rend la peinture entièrement invisible[1].

« Les tableaux peints dans le vernis, dit à son tour M. de Lasteyrie, « sont heureusement fort rares, car la restauration en est à peu près im- « possible. Dans ceux-là, le vernis fait tellement corps avec la peinture « qu'on ne saurait enlever l'un sans l'autre. Autant vaudrait entreprendre « de retirer d'un tableau moderne l'huile qui sert à en fixer les couleurs.

« Or, on ne peut restaurer d'aucune façon un tableau sans enlever « le vernis[3] ».

1. *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, t. III, p. 483. Dans cette note, M. Villot promet un prochain article. Nous ne sommes pas encore parvenu à le trouver; nous le regrettons, car nous ne doutons point qu'il ne jette une grande lumière sur la question.

2. *Annuaire des Artistes et des Amateurs*, page 266. Paris, Renouard, 1860.

3. *Siècle* du 1er août.

Ainsi la question se réduit à savoir si les tableaux du Louvre soumis au rentoilage, au lessivage et au nettoyage, étaient ou non peints dans le vernis.

Eh bien! appuyé des assertions mêmes de nos adversaires, nous pouvons affirmer que *l'Adoration des Bergers*, de Palma Vecchio, *la Vierge* de Cima da Conegliano, ont perdu au lessivage leurs frottis et leurs glacis, en un mot toute leur harmonie, parce que ces artistes appartiennent aux époques pendant lesquelles les maîtres, au dire même de M. Villot, peignaient au vernis, et parce que tous deux sont des Vénitiens de la Renaissance, lesquels Vénitiens, suivant M. le conservateur des tableaux, se conformèrent surtout aux procédés de la peinture au vernis.

Et maintenant, sans nous occuper davantage des restaurations dont on n'a pas osé prendre la défense, traversons rapidement les salles du Louvre. Ne nous arrêtons point devant ces toiles qui blessent nos regards par la crudité de leurs tons, par la blancheur et la décoloration de leurs figures; car plusieurs appartiennent, je le répète, à ces belles époques pendant lesquelles, dit M. Villot, les artistes peignaient au vernis. Ne citons que pour mémoire les œuvres de Lorenzo Lotto, d'Andreani, de Sabbatini, de Josepin, de l'Albane, de Feti, de Schidone, de Procaccini, de Squazzella, de Parmesan, de Carle Maratte, de Luini, d'Alexandre Véronèse, de Jules Romain, de Gentile Bellini, de Murillo, et arrivons à Rubens, l'un des grands maîtres que M. le conservateur du Louvre croit nous avoir révélés.

Peignait-il, oui ou non, au vernis?

Oui, répond M. Villot : Rubens, ainsi que Titien, cherchait autant que possible à substituer le vernis à l'huile. La galerie de Médicis, ajoute-t-il encore, n'est point l'œuvre unique de ce peintre. Il n'en fit son œuvre propre, qu'en couvrant les ébauches de ses élèves de minces frottis sur lesquels il ne revenait point, pour conserver à ses ombres toute leur légèreté.

Cela étant, M. de Lasteyrie, en avançant que tous les tableaux de la galerie de Médicis n'ont pas été traités avec une suffisante légèreté de main, nous autorise à affirmer qu'avec le nettoyage des vernis, au moins dans certaines toiles, ont disparu ces frottis légers qui s'étaient unis intimement au vernis final, frottis qui sont les seuls et suprêmes accents de Rubens. Nous pouvons donc conclure, sans témérité, que si des peintures de Rubens ont été livrées aux restaurateurs, ils ne nous ont rendu que des œuvres de Van Egmont, de Simon de Vos, de Corneille Schut, ou de je ne sais quels disciples de second ordre, employés comme préparateurs par le grand maître d'Anvers.

Si nous demandons maintenant à M. Ferdinand de Lasteyrie ce qu'il pense de la restauration du *Saint Michel* de Raphaël, sa réponse sera encore plus explicite que pour les Rubens. Il répondra, en effet, que cette opération délicate et contestable n'a pas été faite avec un talent suffisant; que le rentoilage, opération pourtant bien simple, laisse beaucoup à désirer; que des boursouflures, cause trop réelle de détérioration, se manifestent actuellement dans cette peinture.

Eh quoi! telle est l'opinion de M. de Lasteyrie sur les restaurations infligées à des toiles de Rubens et à l'un des plus célèbres morceaux de Raphaël, et c'est lui qui prend la défense des restaurations du Louvre! c'est lui qui nous accuse d'avoir de la passion, quand au contraire nous pourrions l'accuser de n'en point avoir!

M. de Lasteyrie nous apprend, il est vrai, que le Primatice avait autrefois restauré le *Saint Michel.* Au pied tracé par le maître, il en avait substitué un autre de sa façon. M. Villot nous a rendu — il le pense du moins — le trait véritable de Raphaël, et nous devons l'en remercier. Mais qui donc osera, avec une entière certitude, attribuer ce morceau à Raphaël tout seul? Qui nous garantira, en effet, que ce peintre se repentant, n'a pas lui-même couvert le dessin primitif ébauché par un de ses élèves? Qui osera affirmer que le restaurateur a été assez habile pour enlever tout ce qui n'était pas de la main de Raphaël, et pour laisser juste tout ce qui appartient à ce peintre, sans altérer en quoi que ce soit la fermeté des contours, la finesse du modelé ou la qualité du coloris? Et quand bien même cette restitution nous aurait été faite, devons-nous remercier la main qui, nous faisant payer si cher cette résurrection douteuse pour une minime partie du tableau, ne nous rend plus, pour la totalité, que l'ombre défigurée d'un chef-d'œuvre?

Ainsi donc, M. de Lasteyrie nous le concède, et nous prenons acte de ses déclarations : les toiles de Rubens et celle de Raphaël n'ont pas été traitées comme elles méritaient de l'être; et cependant cet écrivain voudrait nous faire croire que le public et les journaux ont applaudi en masse à une si imprudente et si malheureuse tentative.

Ah! si une partie importante de la critique s'est tue en ce jour, auquel on nous invita tous, non pas avant, mais *après* le fait accompli, à exprimer notre opinion en face de chefs-d'œuvre qu'on ne pouvait plus défendre; si elle se tut, ce ne fut pas parce qu'elle approuvait, mais parce qu'elle hésitait à parler, étonnée qu'elle était de tant d'audace. Aux frémissements de cette foule inquiète qui encombrait les salles du Louvre, il était facile de pressentir qu'une tempête allait éclater.

Déjà, il y a plusieurs années, M. Gustave Planche, dans la *Revue*

des Deux Mondes, avait averti l'administration du Louvre, en stigmatisant le lessivage du chef-d'œuvre de Véronèse [1]. Mais, pour ne nous occuper que des récentes restaurations, un homme compétent et convaincu, M. Delécluze [2], avec plus de calme et encore plus d'autorité que M. Planche, s'éleva, dès le premier jour, contre le traitement infligé à toute la galerie de Médicis. Plus tard, lorsqu'on se fut un peu reconnu, un jeune et très-spirituel auteur, M. About[3], dénonça hautement le coupable, et se vit réprimandé pour ses sarcasmes, bien moins incisifs cependant que n'étaient violentes les objurgations de M. Villot, en 1844. M. Émile Perrin, dans la *Revue Européenne* [4], manifesta sa douleur de voir, sans motif ni excuse, défigurer une peinture d'une irréprochable conservation, peinture qui n'était rien moins qu'un chef-d'œuvre, une *Grande Kermesse* bien connue, *la Kermesse* de Rubens. La *Gazette des Beaux-Arts* [5], elle aussi, dans plus d'une note, se plaignit amèrement de ces restaurations faites sans mesure. Bien des journaux encore, et des feuilles étrangères, applaudirent à ces colères malheureusement trop tardives. Un homme d'esprit rappela qu'un amant passionné, pour avoir voulu effacer une tache de soleil sur la joue d'une jolie femme, lui avait enlevé la peau. Enfin, pour finir par la plus grande des autorités, l'Académie, inquiète depuis longtemps, et après avoir attendu avec une impatience à peine contenue une dernière épreuve, celle de la restauration du Raphaël, se souleva en masse et laissa éclater son indignation. Elle décida que chaque membre, séparément, se rendrait compte de ce qui s'était fait au Louvre, et qu'un rapport en serait dressé. Ce rapport non-seulement fut écrit, mais lu en séance de commission, et s'il ne vit pas le jour, c'est que l'administration du Louvre crut prudent de devancer les effets d'une manifestation aussi redoutable. Hélas! pourquoi ce rapport n'a-t-il pas paru? Aujourd'hui nous ne serions pas forcé de défendre encore les richesses de nos musées.

Dans tous ces faits, dans toutes ces colères, M. de Lasteyrie ne veut voir cependant « qu'une Académie qui frémit de bonne foi », un public qui se plaint « sur parole », des amateurs et des artistes qui réclament « par état ou par prétention. » Eh quoi! l'Académie incompétente en peinture, en serait réduite à frémir de bonne foi! Nous tous, public, amateurs et

1. *Revue des Deux Mondes*, 1er août 1851, 15 novembre 1854, p. 237, 15 novembre 1854, p. 834.
2. *Journal des Débats*, octobre 1858.
3. *Opinion nationale*, avril 1860.
4. *Revue européenne*, 1er juin 1860.
5. *Gazette des Beaux-Arts*, 15 mai, p. 255, et 1er juin, p. 319.

artistes, nous ne serions plus que des niais qui crient par état ou par prétention!

Mais M. de Lasteyrie ne se contente pas d'amnistier les désastres qu'il a lui-même reconnus; il va plus loin; il prend en main la défense du principe, il avance que l'Administration du Louvre était dans une excellente voie et qu'elle doit y persévérer. Bien plus, il fait une gloire à cette administration d'avoir ajouté à la beauté de *l'Enfant prodigue* de Rembrandt, et de *la Grande Kermesse* de Téniers. Mais où sont ces titres de gloire? La seule *Kermesse* restaurée, à notre connaissance, est celle de Rubens, et l'on sait quel regret a excité cette restauration inutile. Quant à *l'Enfant prodigue* de Rembrandt, M. de Lasteyrie enrichit notre Louvre d'une œuvre qui ne se trouve point, et bien lui en prend, dans nos galeries.

Enfin, pour résumer ces débats, on prétend avoir sauvé, ce qui, pour le plus grand nombre, est perdu. On triomphe là où la majorité des hommes compétents et l'Académie en masse déplorent une défaite. On vante un principe, et l'on ne peut soi-même constater que des désastres nés de son application. On proclame des victoires, et nous ne pouvons en trouver les titres.

Il nous faut donc pleurer sur des chefs-d'œuvre perdus! Mais, est-ce à dire que les restaurations du Louvre portent en elles « un caractère de vandalisme intentionnel? » Juste ciel! il n'y manquerait plus que l'intention! Non, nous n'avons jamais soupçonné, un seul instant, la bonne foi de M. Villot; nous n'irons même point jusqu'à dire, qu'en principe, toute restauration est mauvaise, « que si le bois vermoulu d'un tableau tombe en poussière, que si la toile usée ou même déchirée menace de se transformer en lambeaux, il faut laisser tranquillement s'accomplir l'œuvre de destruction. » Mais nous dirons qu'il périt plus de tableaux par suite de restaurations ignorantes et maladroites, qu'il n'y a de peintures sauvées par des restaurations intelligentes. Nous demanderons qu'on ne porte qu'avec respect la main sur les œuvres du génie, et seulement, en cas d'urgence absolue, c'est-à-dire dans des cas extrêmement rares. Or, nous nous persuaderons difficilement qu'il y ait eu urgence pour un si grand nombre de tableaux à la fois, et nous aurions aimé qu'une commission sérieuse nous certifiât authentiquement que tant de belles peintures s'étaient trouvées, toutes le même jour, en danger de mort.

Mais puisqu'il faut malheureusement, dans certains cas extraordinaires, toucher aux tableaux, qui jugera s'il y a urgence absolue? M. le conservateur des tableaux seulement? Nous avons vu les tristes effets d'un

pouvoir s'affranchissant de tout contrôle en cette matière, et nous croyons que M. le ministre a très-sagement agi en plaçant les chefs-d'œuvre des maîtres passés sous la surveillance des maîtres de l'art contemporain.

Cette mesure, jugée nécessaire par la direction elle-même, paraît cependant médiocrement satisfaire M. de Lasteyrie. « Les mauvaises « langues, dit-il, prétendent que messieurs les peintres ne sont pas « toujours bons connaisseurs en fait de peinture. — Je suis loin de « partager cet avis, s'empresse-t-il *heureusement* d'ajouter. — Mais ce « qu'il y a de certain, c'est que la question d'art n'est pas tout dans la « restauration des tableaux, celle-ci se compliquant d'une série d'opéra- « tions mécaniques et chimiques auxquelles le meilleur peintre peut n'en- « tendre pas grand'chose. » Nous sommes fâché de différer encore d'avis, en ce point, avec un savant aussi distingué. Pour nous, nous préférons ce tribunal de l'Institut, composé d'artistes d'un goût épuré, à tout autre plus expérimenté peut-être en chimie, mais moins pénétré, à coup sûr, du respect qu'on doit aux ouvrages des grands maîtres. Nous redoutons fort que de prétendues connaissances sérieuses en *chimie* ne provoquent de nouveaux essais et ne ramènent des actes semblables à ceux que nous avons vus s'accomplir. Et, puisqu'une entrave doit être mise aux restaurations, nous espérons que nul ne saura mieux la maintenir que ces maîtres de l'art, jaloux de conserver à la France, ou plutôt à l'humanité, des chefs-d'œuvre qui leur ont aidé à en créer d'autres. Nous ne doutons pas, non plus, que si ces maîtres ont besoin de s'entourer de gens plus spéciaux qu'eux en certaines matières, ils ne veuillent et ne sachent les choisir.

M. de Lasteyrie a essayé de nous rassurer en nous disant que dorénavant « les restaurateurs bien et dûment avertis que le public n'entend « pas plaisanterie en ce qui concerne ses bien-aimés chefs-d'œuvre, « redoubleront de soins et de prudence dans la conduite de leurs tra- « vaux. » Nous le déclarons avec franchise, nous ne serons point rassuré tant que nous verrons des hommes honorables et distingués comme lui proclamer que le principe était bon, et que l'administration des musées n'était point dans une voie déplorable en ce qui concerne la restauration des tableaux.

Oui, nous frémirons toujours tant que nous saurons qu'un tel langage est entendu d'un conservateur qui a osé entreprendre une pareille tâche, sachant — il l'a lui-même déclaré — que la majorité des connaisseurs y était hostile; d'un conservateur qui croit « que l'éducation du public et « des artistes est à faire; qu'ils doivent réfléchir et profiter...; qu'ils n'ont « rien à voir dans ces manipulations où l'on met en œuvre, suivant les

« cas, depuis l'eau pure jusqu'à l'eau seconde, depuis le cure-dents jus-« qu'au rasoir ; » d'un conservateur qui se vante de savoir « affronter les « vaines déclamations et marcher droit au but, sans espoir de récom-« pense pour tant de travaux et d'efforts ; car s'il est plus doux, dit-il, « plus facile de ne rien faire, cela est-il toujours honnête ? »

En face d'un tel danger, en présence de déclarations aussi tranchantes, tout le monde, croyons-nous, doit concourir à défendre les digues élevées par M. le ministre d'État contre les prétendus restaurateurs ; car, s'il nous est permis de rappeler une seconde fois les paroles de M. Villot, nous pouvons redouter que « la main des bourreaux » ne fasse encore de ces victimes dont nous n'aurions plus qu'à honorer la mémoire, en leur disant pieusement adieu.

ÉMILE GALICHON.

C'est sans doute une bonne fortune pour l'administration du Louvre que d'avoir trouvé un défenseur dans la personne de M. Ferdinand de Lasteyrie; mais une bonne cause vaudrait encore mieux qu'un défenseur habile et autorisé. Toutefois, comme nous n'apportons dans cette affaire d'autre intérêt que celui de la vérité, nous sommes prêts à écouter et à publier les réclamations de M. Villot, pourvu qu'il veuille bien cependant renoncer au monopole de la compétence en fait de peinture, et reconnaître que tel artiste illustre a mieux à faire que d'entrer dans la classe de M. le conservateur, pour y prendre une teinture des arts, et aussi pour *réfléchir* à son école, et *profiter!*

(*Note du rédacteur en chef.*)

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

EXPOSITION DE ROUEN

Rouen, 1er août 1860.

Si les expositions provinciales font surtout connaître à la province les œuvres des artistes parisiens, nous devons surtout nous y préoccuper, nous qui sommes placés au centre de ceux qui en vivent éloignés. Un sentiment d'équité et la nature des choses nous semblent en faire une loi.

En effet, dans les galeries du Palais de l'Industrie, tous les artistes sont français, et la critique s'adresse surtout aux plus méritants. Mais dans les salles d'une mairie de chef-lieu, les artistes sont, pour ainsi dire, ou étrangers ou indigènes. Les premiers, on a de meilleures occasions de les revoir et de les étudier; les seconds sont là sur leur terrain, et c'est là surtout qu'ils ont toute leur valeur.

La façon dont se recrutent à Paris les œuvres destinées aux expositions provinciales l'explique suffisamment. L'administration municipale de la ville qui ouvre une exposition d'art en délègue le soin au peintre-directeur de son musée, qui charge, à son tour, son marchand de couleurs et de tableaux à Paris de recueillir et d'expédier les œuvres qu'auront pu faire porter chez lui les avis des journaux et quelques lettres circulaires. Le marchand envoie ces dernières surtout à ses clients, et profite de l'exposition dont il est l'agent pour se débarrasser de ses fonds de magasin. S'il ne le faisait point, il ne serait pas un commerçant. Aussi, à part quelques rares exceptions, est-on affligé, dans les expositions provinciales, de la déplorable nullité de la plupart des envois de Paris.

Il y a dans cette organisation actuelle un vice que la création de la *Société des Arts-Unis* nous semble appelée à corriger. Ce sera à cette Société de se faire, à l'avenir, le correspondant général des expositions provinciales, et de centraliser les œuvres que les peintres de Paris désirent y envoyer. Par son entremise, la publicité se fera plus étendue, car ses intérêts ne seront point opposés à ceux des artistes. Ceux-ci, d'ailleurs, devront être naturellement portés à se servir d'une Société dont ils seront les membres ou les clients.

Plusieurs causes ont contribué à rendre l'exposition de Rouen peu digne de l'importance de la cité.

L'administration municipale avait, avec raison, avancé de l'automne au printemps l'époque de son exposition; mais cette décision ayant été prise très-tardivement, les

artistes en ont à peine été prévenus. Puis, les tableaux ont été exposés avec une négligence inconcevable. Les médiocrités s'alignaient pour la plupart sur la plinthe, et les œuvres remarquables se trouvaient en deuxième ou en troisième rang, ou à jour frisant, ou dans l'ombre. Ainsi étaient placées en troisième rang, *le Pêcheur et l'Ondine*, de M. H. Lehmann; encore en troisième rang, *la Faneuse* et *la Glaneuse*, deux de ces paysanneries que M. Breton peint avec tant de style; en deuxième rang, et à jour frisant, *les Femmes de Picinisco tissant*, un de ces beaux intérieurs italiens que M. de Curzon a l'habitude de voir traités avec plus d'honneur au Salon; dans l'ombre la plus épaisse, *la Leçon de Flûte*, de M. Delaunay, premier grand prix de Rome. Notons que ces œuvres sont de celles que l'étude consciencieuse de la forme et du modelé, ainsi que le talent de leurs auteurs, désignent pour les premières places. Il en était à peu près de même pour tout le reste. De rares exceptions ont été faites pour un charmant tableau de M. Hillemacher, *le Courtisan*, scène du temps de Louis XIII, acheté par la Société des Amis des Arts; pour un beau paysage d'un style académique tempéré, *l'Aqua claudia*, de M. Lecointe, acquis par la ville, ainsi que pour ces petites natures mortes que M. A. Couder exécute d'un pinceau si précieux mais si froid, régal dont la Société des Amis des Arts s'est montrée friande.

Nous avions déjà vu, aux expositions de Paris, la plupart des tableaux étrangers qui figuraient avec le plus d'honneur à celle de Rouen, et nous nous garderons bien de les citer, pour ne point faire tourner au catalogue un compte rendu qui doit être court. Arrivons au plus tôt aux artistes nés ou domiciliés en Normandie. Une cinquantaine environ ont envoyé leurs œuvres, et dans ce nombre ne figurent point quelques Normands qui commencent à se faire un nom, comme MM. J. Leman, I. Sorieul, A. Foulogne et F. Legrip. Tout ce qui a arboré un pavillon normand ne mérite certes pas d'être remarqué, car la complaisance a été grande pour admettre certaines toiles du cru qui ne le méritaient guère. Mais il y avait aussi quelques tableaux qui eussent été partout remarqués.

M. Court, directeur du musée de peinture, dont il a fait redorer les cadres et «récuré» les toiles, afin sans doute qu'elles fussent aussi éclatantes que leurs bordures, M. Court avait exposé cette composition officielle qui obtint, au dernier Salon, le grand succès que l'on sait. Mais Rouen a joui de la primeur de sa *Charlotte Corday arrivant chez Marat*. L'héroïne est couverte de dentelles pour montrer qu'elle arrive de Caen, est habillée de vert pour indiquer qu'elle appartient au parti de M. le comte d'Artois, et elle porte une croix suspendue à son cou, parce qu'elle est catholique. Il est vrai qu'elle eût pu se faire arrêter avec ce costume, en l'année 1793; mais Marat était un « curieux » de son temps, à ce qu'on assure, et Charlotte Corday le savait peut-être. On aperçoit Marat dans sa baignoire, par la porte, que sa cuisinière tient entr'ouverte, tandis que Charlotte Corday, les sourcils froncés et la bouche contractée, tourmente le manche de son poignard et froisse sa lettre d'introduction. Tout est crispé et crispant dans cette toile, émanée pourtant d'un peintre émérite.

M. Gustave Morin, directeur de l'école municipale de peinture et de dessin, appartient à la cohorte des coloristes un peu peinés qui ont la simplicité pour moindre défaut. Du reste, la simplicité n'était guère de mise dans le sujet qu'il a choisi, *la Saint-Vivien au XVIIe siècle*. Saint Vivien est le patron de certaines classes ouvrières de la bonne ville de Rouen, qui chôment sa fête en faisant ripaille. Ce jour-là le mont-de-piété, lui, ne chôme guère. Le « purin » monte du quartier Martinville « Aux trois Pipes », tout chargé de provisions, et s'y installe sous les poiriers, buvant et mangeant tant

qu'il a de l'argent en poche et des nippes pour en faire. Déjà légèrement chargés de cidre, les dévots à saint Vivien, que M. G. Morin nous a peints pliant sous le faix des provisions, cherchent un coin pour cuisiner à l'aise, ou s'endorment au doux chant de la marmite, qui bout en plein air. Les grands poiriers laissent tamiser les rayons du soleil sur la foule amassée autour des tables, et remplit la toile de ces scintillations et de ce mouvement qui sont le bruit des yeux. Le tumulte et le mouvement de la foule forment un des principaux mérites de cette toile ensoleillée, acquise par la Ville.

M. H. Bellangé est resté trop longtemps à Rouen pour n'y avoir point laissé quelque peintre de batailles. Après M. Sorieul est venu M. A. Aillaud. élève en même temps de l'école municipale. *La Garde impériale au Ponte nuovo di Magenta* est un épisode de la grande bataille, composé avec une grande clarté et beaucoup de mouvement. M. Aillaud, qui cherche l'harmonie de la couleur, redoute les bleus des uniformes, qu'il fait un peu trop tourner au vert, défaut que l'étude corrigera sans doute.

Les peuples maritimes possèdent, à ce qu'on assure, le sentiment de la couleur, témoin les Vénitiens et les Hollandais. A ce compte, M. G. Hébert a dû naître sur le quai de Rouen. Faites concentrer la couleur de Rembrandt et celle du Tintoret, ajoutez-y les vigueurs de Ribeira avec les ardeurs de Jordaens, et vous aurez quelque chose approchant des tableaux de M. G. Hébert. Chez lui, les blancs possèdent les teintes jaunies du vieux parchemin. Aussi, pour arriver à l'harmonie dans ces tons soutenus, sans les heurter, pour mettre de l'air dans ces compositions enflammées, il faut, ce nous semble, une puissante organisation de coloriste. Aujourd'hui, c'est une gourme qui couvre les toiles de M. G. Hébert, comme celle qui voile parfois le visage des enfants qui doivent avoir le plus beau teint : maladie de jeunesse chez l'enfant et chez le peintre, à qui est réservé, nous en avons l'espoir, un bel avenir.

M. J. Michel a un peu trop emprunté sa palette à M. G. Hébert, son compagnon d'atelier, pour peindre une *Bacchante,* où le jaune est trop dominant. Elle est nue, debout, s'appuyant de la gauche sur un tertre, la tête rejetée en arrière par un mouvement hardi, et cachée par le bras droit, levé pour poser une couronne sur une tête de Priape, placée au second plan. Les lignes du corps se développent avec une grande élégance; mais l'on peut trouver à reprendre quelque chose au dessin des jambes, qui n'ont point la fermeté du torse. En somme, cette étude, plus grande que nature, faite en province malgré mille obstacles, témoigne d'un talent sérieux, mais qui cherche sa voie, se laissant encore influencer par des milieux contraires.

Un autre Normand qui habite sa ville natale, M. Dubourg, de Honfleur, n'a point à redouter l'absence de modèles; il se livre à la représentation des scènes qu'il a tous les jours sous les yeux. Un peu plus d'audace dans la distribution de la lumière, donnerait l'accent qui leur manque à ces foules répandues au marché ou dans les guinguettes, compositions bien individuelles, quoique dans un sentiment hollandais.

Nous citerons pour mémoire *les Géorgiques* peintes par M. Cabasson un peu trop avec l'aide du Poussin, la marine intitulée *Après la Tempête,* de M. Berthélemy; *les Petits Maraudeurs,* et *le Repos,* de M. Laugée, parce que ces tableaux qui figuraient au dernier Salon y ont été fort remarqués.

La peinture de portrait est le seul art qui d'ordinaire « florisse » en province. Mais quelle efflorescence! Rouen cependant a toujours été bien partagé à cet égard. Aujourd'hui il possède M. Court, qui a fait un élève; celui-ci, M. Duchesne, a si bien pris le faire et les procédés de son maître, qu'avec un peu plus de fermeté dans ses têtes il tromperait facilement son public.

M. E.-R. Lelarge est le seul paysagiste vraiment digne de ce nom que nous ayons rencontré à Rouen. Mais la riche nature normande, qui inspire si heureusement notre école moderne, semble lui dire peu de chose. Il vise au style, et n'a pas tort, et manie légèrement le pinceau, mais il arrive à l'harmonie par des teintes un peu trop monochromes.

La Normandie a donné à la gravure M. H. Valentin, dont certaines eaux-fortes sont agréablement réussies, et à la lithographie MM. E. Marc et Loutrel. Le premier a reproduit avec beaucoup de sentiment et de prestesse l'œuvre de David (d'Angers). Le second traduit avec un grand charme les petits maîtres modernes, et les suit même de près le pinceau à la main, quoique avec un peu de froideur.

M. G. Bouët, de Caen, mademoiselle Eudes de Guimard, MM. Dumée et P. Malençon, M. Couveley, du Havre, avaient envoyé des œuvres estimables auxquelles les acquisitions de la Société des Amis des Arts n'ont pas fait défaut.

La Société avait acheté cinquante-quatre tableaux pour le prix de 14,000 francs. De son côté, la Ville en a acquis quatre pour 3,500 fr., et les amateurs une vingtaine pour le même prix. C'est une somme totale de 21,000 fr. qui est allée dans la bourse des artistes en échange de soixante-dix-huit œuvres. La moyenne est de 240 fr. environ par tableau, et c'est dans l'abaissement de ce chiffre qu'il faut trouver la raison de l'infinie quantité de petites toiles sans mérite qui affligent les yeux aux expositions provinciales.

La ville, outre ses acquisitions et la subvention de 2,000 fr. qu'elle accorde à la Société des Amis des Arts et des frais matériels de l'exposition qui sont à sa charge, consacre 1,100 fr. à la distribution de médailles. Cette somme est faible, mais elle nous semble encore trop élevée peut-être. Ce ne sont point ces médailles, de peu de valeur, mais trop libéralement distribuées, qui attireront des œuvres remarquables aux expositions provinciales, mais bien l'espoir des acquisitions. Il serait à désirer qu'une combinaison permît aux municipalités de rémunérer dignement l'auteur d'une seule œuvre hors ligne pour que les bonnes toiles fussent envoyées en nombre au concours. Qu'après avoir supprimé les médailles d'or on supprime celles de vermeil et d'argent, pour n'offrir que du bronze de classes différentes, mais avant tout que l'on achète. Les administrations s'adresseront aux sommités, les sociétés des amis des arts à la foule des peintres secondaires. Alors les expositions de province nous sembleront devoir sortir de la voie funeste où elles vont s'amoindrissant.

ALFRED DARCEL.

Nous joignons, au compte rendu de notre collaborateur, la liste des récompenses décernées à la suite de l'exposition de Rouen :

PEINTURE

Histoire. — MM. Marquis, médaille de vermeil; Élie Delaunay, médaille d'argent; Jules Michel, médaille de bronze; Joseph Navlet, idem.

Genre historique. — MM. Jules Ravel, médaille de vermeil; A. Magaud, médaille d'argent; Valère-Adolphe Aze, médaille de bronze; Henri Sieurac, mention honorable.

Batailles. — MM. Eugène Ginain, rappel de médaille d'argent; Alphonse Aillaud, médaille d'argent.

Genre. — MM. Jules-Adolphe Breton, médaille de vermeil; Didier-Alphonse Lhuillier, médaille d'argent; Ludovic Piette, idem; Jules Richomme, idem; Léon Bailly,

médaille de bronze; Louis-Alexandre Dubourg, idem; Jules Léonard, idem; Victor Loutrel, idem; Gustave-Adolphe Chassevent, mention honorable; Henri-Victor Dévéria, idem; Jean-Baptiste-Georges Hébert, idem; Désiré-François Laugée, idem; Ch.-Auguste Lobbedez, idem; E. Seigneurgens, idem.

Portraits. — MM. Dupuy-Delaroche, médaille de vermeil; Mlle Marie-Juliette Callault, médaille d'argent; Louis-Charles Duchesne, idem; Jules Pelletier, idem; Paul-Léon Aclocque, médaille de bronze; Léonce Lelarge, idem.

Paysage historique. — M. Charles Lecointe, médaille de vermeil.

Paysages. — MM. Georges-Adelmard Bouët, médaille d'argent; P.-J. Edmond, id.; Théophile Chauvel, médaille de bronze; Dutilleux, idem; Mme Élisa Fort, idem; MM. Raphaël Lelarge, idem; Paul Saint-Martin, idem; Louis-Augustin Auguin, mention honorable; Pierre-Justin-Léopold Chibourd, idem; Auguste Ortmans, idem.

Marines. — MM. Pierre-Émile Berthelemy, médaille de vermeil; Charles Mozin, id.; Hubert-Eugène Bénard, médaille de bronze; J. Benetter, idem; Hans Jahn, mention honorable; Amédée Rozier, idem.

Fleurs et fruits. — MM. Alexandre Couder, rappel de médaille d'argent; Jules Pelletier, médaille d'argent; Eugène Grabon, mention honorable; Ludovic Piette, id.

Animaux. — MM. Théodore Salmon, médaille de vermeil; Jules Constant, médaille d'argent; Félix Brissot de Warville, idem; E. de Gernon, idem; John-Lewis Brown, médaille de bronze; Georges Washington, idem; Hédouin, mention honorable.

Nature morte. — MM. A.-Aristide-Fernand Constantin, rappel de médaille d'argent; Charles Mongignot, médaille d'argent; G. Schoppin, médaille de bronze; Eugène Villain, mention honorable.

Aquarelles. — M. Isidore Bourgeois, médaille d'argent; Mlles Alice de Foirestier, mention honorable; Eugénie Jacob, idem.

Miniatures. — M. Ernest-Joseph Girard, médaille d'argent.

Pastels. — MM. Michel Bouquet, rappel de grande médaille; Laurent Pelletier, rappel de médaille de vermeil; Étienne-Xavier de Grisy, médaille d'argent; Mme L. Pelletier, idem; MM. Gustave-Adolphe Chassevent, médaille de bronze; Eugène Grobon, mention honorable.

Dessins. — MM. Charles Wissant, médaille d'argent; Émile Bayard, médaille de bronze; Mme Laval, mention honorable.

Paléographie. — M. Frédérie Vanoni, médaille de bronze.

Peinture sur porcelaine. — Mme Delphine de Cool, rappel de médaille d'argent.

SCULPTURE

Sculpture sur bois. — M. Bernard Briand, médaille de bronze.

Modelage. — MM. Benjamin Guilloux, médaille d'argent; P. Gourdel, mention honorable.

GRAVURE

Gravure en médailles. — M. Hamel, médaille d'argent.

Gravure au burin. — M. Edmond-Joseph Ramus, médaille d'argent.

Eaux-fortes. — MM. A.-Aristide-Fernand Constantin, médaille de bronze; Henri Valentin, médaille de bronze.

Lithographies. — MM. Victor Loutrel, rappel de médaille d'argent; Eugène Mare, médaille d'argent.

Nous avons rendu compte de l'exposition organisée cette année par la Société des Amis des Arts de Lyon. Les résultats de cette exposition ont été des plus satisfaisants. La Société a pu consacrer une somme de 24,785 fr. à l'achat de quarante-cinq objets d'art, parmi lesquels on retrouve la plupart des tableaux que nous avons cités, *l'Aumônier militaire*, de M. Pils, *la Jeune Napolitaine*, de M. Clère, *le Cabaret*, de M. Luminais, le *Paysage* de M. P. Flandrin, reproduit en tête de notre article, le *Saint Jean* de M. Timbal, acquisition sérieuse, d'un bon exemple pour les autres sociétés; et au nombre des œuvres d'artistes lyonnais, qui y figurent pour un tiers, les paysages de MM. Appian, Chevallier, Girardon, Ponthus-Cinier, Servan, la *Pietà* de M. Dumas, les *Fleurs* de N. Maisiat, reproduites également par la *Gazette;* celles de MM. Thierriat, Grobon, Sicard, et la gravure de M. Vibert d'après Orsel, *le Bien et le Mal*, dont il a été longuement parlé ici même.

Le Gué, paysage de M. Appian, dont nous avons donné une gravure sur bois, a été acheté par la ville de Lyon. En choisissant ce tableau, la ville de Lyon a fait preuve de goût; en le choisissant seul, elle a fait preuve d'une parcimonie regrettable.

Soixante tableaux ont été achetés par les amateurs pour la somme de près de 32,000 fr. L'importance et le choix de ces acquisitions font également honneur au public lyonnais. On y remarque la *Famille italienne* de M. de Curzon, les paysages de MM. Brissot, Berchère, Saltzmann, Bonchaud, Imer, Aiguier, le grand et beau *Pâturage* de M. Humbert, et vingt-deux tableaux d'artistes indigènes, signés des noms de MM. Allemand, Appian, Bail, Girardon, Lépagnez, Ponthus-Cinier, etc.

« Si donc, dit le rapport de M. Ant. Mollière lu à l'assemblée générale des sociétaires, réunissant ces acquisitions particulières aux acquisitions propres de la société, on y ajoute encore et les rémunérations des concours, soit 4,250 fr., et l'allocation à l'École des beaux-arts, soit 800 fr., et enfin le prix de la publication annuelle, soit 2,600 fr., il en résultera une somme de 64,990 fr. reçue par des artistes ou leur ayant profité directement, et constituant ainsi l'opulente liste civile de l'art dans la ville de Lyon. »

La Société des Amis des Arts de Lyon prend réellement au sérieux, on le voit, le patronage des beaux-arts. Rien ne le démontre mieux que les concours annuels institués par elle et les prix qu'elle distribue. Voici cette année les résultats de ces concours. Puisse la publicité que nous leur donnons devenir un encouragement pour les lauréats :

Concours de la figure. — Programme : *Jacob luttant contre un ange*.— Point de prix.

Concours de la fleur. 1re division. — Programme : *Cinq études de fleurs à la gouache, d'après nature.* 1er prix (600 fr.) : M. Gabriel Perrin. — 2e prix (300 fr.) : M. François Pierrot.

2e division. — Programme : *Études de fleurs d'après nature, au crayon.* 1er prix (300 fr.) : M. Rivoire.

Concours d'ornement. 1re division. — Programme : *Une Stalle d'église.* 1er prix (600 fr.) : M. Sanaoze. — 2e prix (500 fr.) : MM. Fleury et Cabane, *ex æquo.*

2e division. — Programme : *Un Panneau de tenture*, étoffe ou tapisserie. 1er prix (500 fr.) : M. Louis Gander.— 2e prix (400 fr.) : MM. Loubet et Sagnimorte, *ex æquo.*

Concours de lithographie. 1re division.— Programme : *Une lithographie d'après un tableau du musée.* 1er prix (450 fr.) : M. Fr. Payan. — 2e prix (300 fr.) : M. Mosnier.

2e division. — Programme : *Une lithographie d'après un tableau du musée.* 1er prix (200 fr.) : M. Maurice Sicard. — 2e prix (100 fr.) : M. Nicolas Sicard.

La lettre suivante de notre correspondant de Marseille eût été imprimée plus tôt, si nous n'avions espéré y joindre une eau-forte de l'auteur même des peintures qui y sont décrites. Notre espoir a été déçu pour cette fois; mais les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* n'y perdront rien. Ils peuvent compter comme nous sur la promesse de M. Courdouan :

« Une curiosité, qui d'ordinaire n'a rien à démêler avec les beaux-arts, attirait dernièrement à la Ciotat votre pourvoyeur de nouvelles. Il s'agissait de visiter un bâtiment que la Compagnie des Messageries Impériales a fait construire pour le service transatlantique. Le temps n'est plus où, dans ces mêmes eaux de la Méditerranée, se balançaient, couverts de sculptures, de peintures et de dorures, les splendides vaisseaux sortis de l'arsenal de Toulon sous pavillon royal, véritables monuments de la grandeur et du faste de Louis XIV. L'esprit positif du premier empire a mis bon ordre à ces somptuosités. Aujourd'hui, la décoration d'un vaisseau, uniformément blanche et noire, semble l'œuvre de l'administration des pompes funèbres, et une escadre n'est plus qu'un convoi de catafalques.

« Toutefois, si l'État, par économie, s'est fait rigoriste à ce point, l'industrie privée n'a pas abdiqué complétement le goût des choses d'art. Il est des armateurs qui admettent sur la coque de leurs navires d'autres couleurs que les livrées du deuil; la sculpture, réfugiée dans la poulaine, ose encore montrer aux flots étonnés des bustes, des figures entières et même des groupes enluminés de tons éclatants.

« La Compagnie des Messageries Impériales vient de donner en pareille matière un exemple qui ne peut manquer d'être suivi par les compagnies rivales. En mettant sur le chantier les quatre paquebots destinés au service transatlantique, elle a commandé du même coup quarante tableaux pour en orner les salons. Moitié de cette commande est échue à M. Philippe Rousseau, le très-habile peintre d'animaux que nous connaissons tous, moitié à M. Courdouan, le peintre de marines que le midi de la France admire comme un maître et aime comme un fidèle ami.

« Dix des tableaux de chaque commande ont été déjà livrés et mis en place. Je n'ai pu voir ceux de M. Ph. Rousseau. On m'a dit qu'ils étaient enlevés avec un singulier brio; ils représentaient pour la plupart des accessoires, des instruments de musique, les attributs des arts, des sciences, etc. Ceux de Courdouan, que je viens de voir, sont des paysages ou des marines.

« Le peintre a réuni, dans ce beau salon de *la Guyenne,* pour le plaisir des passagers, les sites dont il a gardé lui-même le plus doux souvenir. Il les promène d'Alger à Gênes, il leur fait visiter la rade et les environs de Toulon, il leur révèle les beautés inconnues du département du Var. Ici une rivière calme au fond d'un frais vallon; là des gorges sauvages; plus loin, la mer souriante au soleil du matin; ailleurs le calme des dernières heures du soir. La *Vue d'Alger,* prise des hauteurs de Koubba, montre la ville dans le lointain, suspendue comme une grappe de perles à des collines calcinées, tandis qu'au premier plan, sur un terrain aride que dévorent les cactus et les aloès, se tord un caroubier centenaire. La *Vue de Gênes* est prise dans la rade même, de dessus la muraille qui longe la mer. Au premier plan, sans cesse battu par les flots, se dresse le rocher nommé *la Campana,* devant de hautes voûtes ogivales où les bar-

ques de pêcheurs cherchaient autrefois un abri. Des fabriques pittoresques longent le quai; des maisons de toute couleur, des dômes, des *campanile* apparaissent derrière les mâts des navires. Au fond, la *lanterne* termine le tableau. C'est un des mieux réussis de la collection. La mer y est d'un ton et d'un dessin admirablement juste, et en parfaite harmonie avec le ciel, un ciel léger, semé de capricieux nuages qui semblent chanter en passant.

« La *Vue des environs de Gênes* offre aussi de charmants détails. L'artiste a pris plaisir à accumuler sur le rivage, au pied de pauvres masures rongées par l'air salin, tout le bric-à-brac maritime, les barques, les filets, les avirons, les cordages, etc. Une barque attardée dort au second plan, doucement bercée par la mer. Des vallons pittoresques enfouis dans les plis du terrain conduisent la vue jusqu'au cap de Porto-Fino, qui se dresse à l'horizon.

« La rade de Toulon a fourni à M. Courdouan deux motifs très-heureux. L'un est une vue de la ville, paresseusement endormie sous les montagnes armées de forts qui la protègent, derrière les batteries de la côte qui la défendent ; quelques gros vaisseaux, sentinelles avancées, font faction en pleine mer. L'autre est une matinée toute imprégnée d'un brouillard laiteux qui fait de la mer un miroir. Au premier plan se détachent en vigueur de grands pins parasols autour d'une fontaine en forme de grotte, d'un aspect antique. Au fond la rade, bassin tranquille où chaque cap vient baigner un pied.

« Rien de plus étrange que la *Vue des environs de Toulon,* site sauvage et solitaire que l'on croirait emprunté à la nature exceptionnelle de l'Australie ou de l'Amérique du Sud. Un chaud crépuscule enveloppe la terre et la mer; une seule voile blanche au milieu des vapeurs du lointain accroche en passant le dernier rayon du soleil disparu.

« Les autres tableaux sont des paysages proprement dits où la mer ne se montre plus, si ce n'est parfois à l'horizon. *La Vallée de Dardennes* et *la Vallée de Pierrefeu* forment un piquant contraste. Dans la première, des pins échevelés, des rochers abrupts où courent des chèvres ahuries, de noirs nuages chassés par le vent; dans la seconde, des masses d'arbres tranquilles aux deux côtés d'une rivière que des troupeaux passent à gué.

« Deux médaillons plus petits complètent la décoration du salon de *la Guyenne*. M. Courdouan a placé dans l'un et dans l'autre des baigneuses, ici, au bord de la mer, dans une de ces mille petites gorges ombragées de pins qu'offre le rivage de Toulon à Hyères; là, au fond d'un vallon verdoyant où coule, entre les bouleaux et les saules, la silencieuse rivière du Gapeau.

« Il était difficile, on le voit, étant donnés dix tableaux à placer à la file, de mieux varier le choix des motifs que l'a fait M. Courdouan. Le caractère décoratif qu'il a su donner à chacun enveloppe pour ainsi dire son œuvre, et lui donne un mérite d'ensemble. La facture est large, sacrifiant toujours les détails à la masse, et enlevée au premier coup. De là une grande franchise de tons, un parti pris puissant qui exclut le papillotage, un charme de fraîcheur et d'éclat qui attire et retient le regard. Ces dix tableaux de *la Guyenne* témoignent d'un progrès réel dans le talent de M. Courdouan, ou plutôt d'un renouvellement de manière dont on ne saurait trop le féliciter.

« Heureux les artistes à qui sont offertes de pareilles occasions! heureuses les administrations qui savent comprendre et provoquer à ce point l'alliance toujours féconde de l'industrie et de l'art! » LÉON LAGRANGE.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTE DES BOISERIES ET DES PEINTURES

DU CHATEAU DE BERCY

Le château de Bercy va tomber, pierre à pierre, sous la pioche de l'édilité parisienne. L'utile coudoie brutalement l'agréable et le force à s'éloigner des grands centres. L'art lui-même est obligé de modeler ses produits sur l'exiguïté des habitations modernes, et les boiseries d'un seul salon au château de Bercy suffiraient pour revêtir les parois d'un appartement complet à Paris.

Reconstruit par l'architecte Louis Lavau pour le marquis de Nointel, le château domine Paris et le cours de la Seine, avec la dignité un peu pesante du siècle de Louis XIV. Mais si l'extérieur offre quelque noblesse dans les lignes, l'intérieur ne donne pas une haute idée de l'intelligence pratique de son architecte. On entrait, par la cour, dans une sorte d'antichambre en forme de galerie, revêtue de lourdes sculptures en ronde bosse, et précédant une grande salle des gardes donnant sur la terrasse du jardin. Celui-ci, on se le rappelle, s'étendait jusqu'à la Seine. L'escalier, dont la révolution était mesquine et mal commode, était relégué à l'extrémité gauche de cette antichambre, dont l'autre extrémité donnait sur un petit office, communiquant avec la salle à manger. Cet office était, avec la salle de bain et le cabinet de travail, une petite merveille de décor. Des médaillons, de marbre rouge veiné de blanc, s'arrondissaient sur les revêtements, et des ornements en étain moulé formaient, dans des niches à coquilles, le plus gracieux fouillis qui puisse dissimuler un vulgaire robinet. L'ensemble de cette ornementation a été vendu 5,170 fr.

La salle de bain était digne de ces Dianes aristocratiques dont les joues s'empourprent de fard dans les portraits de J.-M. Nattier. La baignoire, épaisse et riche, occupait un angle à demi dissimulé dans l'obscurité, et les murs étaient entièrement revêtus de petits carreaux de faïence blanche, à sujets peints en bleu, de l'effet le plus gai et le plus doux. On a vendu le tout 3,520 fr. C'est relativement fort peu.

Mais le cabinet de travail, qui occupait, au premier, l'angle du château qui regarde Paris, contenait la plus adorable bibliothèque que puisse rêver un amateur de curiosités et de fines reliures. Les portes étaient formées de brindilles d'une légèreté charmante pour l'œil et d'une solidité singulière; le treillage, en laiton fin, était à peine oxydé; un ciseau délicat avait évidé les ornements avec la patience d'un Chinois, modelé les figures du fronton avec la grâce et le goût d'un buriniste de la Renaissance :

c'est de la menuiserie arrivée à la hauteur d'un art original et complet. Cette pièce, divisée en deux parties par une ouverture circulaire, a été payée avec les glaces 29,840 fr. Disons bien vite que ce chef-d'œuvre d'un maître inconnu a été moulé par les soins de M. de Nicolaï, et qu'au surplus l'original ne quittera point la France. M. de Nicolaï, dernier possesseur de ce château, a fait également photographier ou dessiner par des artistes spéciaux les motifs les plus intéressants pour l'histoire de l'art industriel.

Nous voudrions dire à nos lecteurs ce que contenait une longue bibliothèque qui garnissait la galerie du premier, mais il nous a été impossible de nous en procurer le catalogue. Une personne du pays avait, pour le besoin de la cause, emprunté à nos commissaires-priseurs parisiens leur titre, mais non leur complaisance. Il nous a été impossible encore de feuilleter le moindre in-12 aux armes de madame de Pompadour, d'ouvrir le plus gros in-f°, relié de parchemin blanc. M. Jules Janin n'a peut-être guère été plus heureux que nous, et c'est, je pense, après une orageuse station devant le grillage impitoyable qu il a pu écrire ces quelques lignes :

« Elle est très-curieuse à *voir* cette bibliothèque où le passé règne seulement, où les temps modernes se sont arrêtés au *sinet* du dernier seigneur, où Voltaire est maître, où madame de Pompadour a laissé quelques beaux livres, où le manuscrit du *Roman de la Rose* est à côté d'un beau missel, où *Candide* est huché sur les épaules du Père Anselme, où les Magots de Téniers (en dépit de la défense du roi) jouent avec les Batailles de Van der Meulen, où vous entendez babiller, non loin des sermons du Père Lenfant, les cent mille voix narquoises du *Journal des Savants*, de la *République des lettres*, du *Mercure de France* et de l'*Année littéraire* de Fréron. »

Les autres boiseries du château ainsi que les tapisseries, qui dataient de l'école héroï-galante de Louis XIII, ont atteint des prix énormes. Les meubles, qui n'avaient point quitté, depuis près de deux siècles, ces vastes salles devenues le domaine paisible des chauves-souris et des rats, ont été disputés par les amateurs avec une vivacité sans exemple. Une seule table en bois sculpté, dorée et revêtue d'une plaque de marbre griotte, a été adjugée pour 5,500 fr. Ainsi du reste.

On ignore jusqu'au nom de l'artiste qui a, l'on pourrait dire, ciselé ces tables, ces consoles, ces fauteuils d'une forme si austère et d'un décor si gracieux. On a prononcé le nom de Marot, l'ornemaniste à demi Hollandais, mais c'est un élève dégénéré de Jean Lepautre; et le dessinateur qui a inventé, le menuisier qui a assemblé ces bois, ces modèles, l'ébéniste qui les a ciselés, ne sont ici qu'un seul et même maître. Les formes droites annoncent la fin du règne de Louis XIV, et la sobriété de l'ornementation indique mieux encore que la régence n'a point encore donné à l'art le signal du dévergondage.

Les murs de la salle à manger étaient ornés de deux grandes toiles assez fraîchement restaurées, et représentant des chasses à courre, au sanglier et au cerf. Le catalogue, d'accord avec les *Environs de Paris*, de Dulaure, les attribuait à Snyders, et on les a payées 5,500 fr. Quatre dessus de portes, qui nous avaient semblé de la plus extrême faiblesse, mais sur lesquels on a prétendu avoir lu la signature de François Desportes, 10,213 fr. Enfin, quatre immenses toiles peintes par Carrey, l'élève de Lebrun, à son retour de Constantinople où il avait accompagné le marquis de Nointel, 3,400 fr. Elles étaient dans un tel état de détérioration, que nous osons à peine juger cet artiste, assez ignoré, du reste, sur un aussi lamentable échantillon. Les châssis étaient pourris, la peinture tombait par écailles, et les rares endroits qui tenaient encore à la toile étaient envahis par le chanci. Les Turcs, avec leurs turbans en moule de pâtissier, nous ont

singulièrement rappelé ceux de la *cérémonie* dans le *Malade imaginaire,* et la couleur locale ne brillait que par son absence. Notons, pour le carnet des travailleurs, qu'elles représentent *la Cérémonie du Feu sacré; l'Entrée dans la ville sainte de Charles-François Oliez, marquis de Nointel, conseiller au Parlement;* son *Audience chez le grand vizir,* et une *Vue de Jérusalem* qu'il fallait voir avec les yeux de la foi.

Nous n'avons pas besoin de faire remarquer à nos lecteurs que les enchères ont atteint, sur tous les points, des prix formidables. Les curieux du plus grand monde s'y étaient donné rendez-vous, et les allées immenses du parc, envahies par les herbes, ont pu se croire au temps où elles appartenaient encore au frère du fameux Pâris de Marmontel. Mais les merveilles de la *Belle au bois-dormant* n'ont de réalité que dans le conte de Perrault, et dans quelques jours les tonneaux s'empileront sur les pelouses que foulaient les statues et les groupes des Lepautre et des Coustou. *Sic transit gloria mundi.*

PH. BURTY.

LIVRES D'ART

LE THÉATRE ET L'ARCHITECTE, *par* Émile Trélat, *architecte. 1 vol. in*-8°. Morel et Ce; *Paris*, 1860.

La halle d'un jeu de paume dont une estrade occupe une des extrémités, dont deux rangs de loges surmontés d'un amphithéâtre garnissent les trois autres murs; pour éclairer ce lieu quelques chandelles, qu'il faut être prompt à moucher pendant les entr'actes; un nuage fuligineux étendant ses vapeurs au-dessus de la foule entassée debout au parterre, remuante, tapageuse et ordurière; une scène encombrée de bancs où s'assoit la cohue insolente et inattentive des privilégiés; voilà ce que sont les salles de spectacle au temps de Molière[1].

Dans ces théâtres, dont on nous fait un si triste tableau, étaient représentés les chefs-d'œuvre qui seront l'éternel honneur de la langue et de l'esprit français.

Paris possède actuellement dix-huit théâtres où chaque soir, qu'ils aient ou non des chefs-d'œuvre à nous offrir, 15,000 spectateurs, en moyenne, viennent s'enfermer et s'asseoir, à l'étroit et sans air, cinq heures durant. Bien qu'on y vienne pour son plaisir, la santé publique est intéressée à ce que cette fraction importante de la population parisienne y souffre le moins possible. De plus, on va construire de nouveaux théâtres, et la question des meilleures conditions à donner à tout ce qui se rapporte à leur service est naturellement à l'ordre du jour.

Il s'agit de faire entrer l'air dans nos théâtres; il faut que le spectateur arrive à sa place facilement et sans avoir été forcé de stationner à la porte durant des heures entières, lorsqu'il n'a point eu la possibilité ou le loisir de retenir sa place à l'avance; il faut que, s'il arrive en voiture, il puisse être débarqué à couvert, car c'est pendant les jours de pluie que les théâtres sont le plus fréquentés, à ce qu'on assure; il faut que le lustre, entre autres inconvénients, n'ait plus celui d'interposer sa masse lumineuse entre la scène et un certain nombre de spectateurs; il faut enfin que le service de la

1. Voy. *Curiosités théâtrales*, par M. V. Fournel. 1 vol. in-18; A. Delahays, 1859.

scène se fasse d'une façon facile, rapide et économique, afin que les frais généraux soient autant que possible diminués.

C'est à la solution de ces questions principales que M. Émile Trélat vient de consacrer un volume, après les avoir exposées dans son cours de construction civile, au Conservatoire des arts et métiers. Comme la matière est vaste, comme elle intéresse chacun de nous, on nous pardonnera d'insister quelque peu sur les solutions souvent excellentes, toujours originales, que M. Émile Trélat a exposées dans un style auquel nous reprocherons seulement un peu d'emphase en un sujet qui demandait plus de simplicité. Le plan que M. Émile Trélat propose pour son théâtre est un demi-cercle, plus ou moins allongé, accolé à un parallélogramme qui le déborde latéralement. La partie circulaire est réservée à la salle et aux foyers; la partie rectangulaire à la scène, aux magasins de décors et à l'entrée des spectateurs arrivant en voiture.

Dans la construction de la scène, de ses supports et de ses charpentes, le fer et la fonte seront autant que possible substitués au bois. Les magasins latéraux, étant divisés en un même nombre d'étages que la scène, recevront ou livreront immédiatement les décors des parties correspondantes. Les principales pièces de ces décors n'ayant alors que des mouvements très-simples à effectuer, des translations latérales, des ascensions et des descentes, M. E. Trélat supprime la plupart des cordages et des aides qui les font mouvoir, et les remplace par des grues hydrauliques. L'eau fournie par la ville, sous une certaine pression, fera marcher des machines, ainsi que le fait la vapeur dans les appareils ordinaires, et cette force motrice, réglée par le simple jeu d'un robinet, mettra tout en action sur la scène. M. E. Trélat entrevoit même le jour où le machiniste en chef du théâtre, assis dans son cabinet devant un clavier, n'aura plus que quelques touches à faire basculer pour que tout se transforme sur la scène et que les décors prennent ou quittent leur place sous l'action d'une force toujours prête. Comme ceux-ci seront rendus incombustibles, leur emmagasinage dans le théâtre même ne présentera aucun danger, tout en supprimant les transports et les manipulations inutiles.

L'éclairage et l'aérage de la salle sont deux faits connexes qui ont justement attiré l'attention de M. E. Trélat, et qu'il a traités d'une façon tellement complète que nous croyons bientôt réalisables les modifications proposées par lui.

Le lustre n'est pas seulement un foyer de lumière, mais un foyer de chaleur qui attire à lui l'air pénétrant dans la salle par la scène et par les ventouses disposées dans le plancher des stalles et du parterre, ainsi que sous les loges. Cet air se dégage par l'orifice disposé au-dessus du lustre. Or, dans la pratique, presque tout l'air qui alimente la combustion du lustre et qui se dégage dans la cheminée d'appel, arrive par l'immense ouverture de la scène, passe sur l'orchestre, et s'infléchit avant de parvenir au parterre pour monter presque verticalement, laissant ainsi stagnant et sans renouvellement celui que respire avec peine le reste des spectateurs. Quelques minces filets d'air, arrivant des ventouses des loges et du parterre, représentent toute la ventilation de cette partie de la salle qui s'échauffe outre mesure et finit par ne plus contenir que de l'air vicié.

De plus, cet immense courant d'air emporte dans les combles de la salle la voix des acteurs avec une telle puissance que celle du souffleur lui-même s'y entend à merveille.

M. E. Trélat supprime le lustre et le remplace par des foyers de lumière placés dans les combles et projetant leurs clartés à travers un dôme en vitrage[1]. L'aérage de la

1. Cette disposition est appliquée à l'un des théâtres de Londres, et M. Davioud, l'architecte

salle se fait alors par des ventouses disposées le long de la rampe, apportant de l'air chauffé en hiver et rafraîchi en été. La sortie de l'air se fait par des ouvertures placées sous les pieds des spectateurs du parterre et des loges, soit qu'elle s'effectue naturellement comme conséquence de l'insufflation de l'air pur, soit artificiellement par un ventilateur d'appel.

Dans ce système, l'air et la voix vont de la scène aux spectateurs, l'un portant l'autre; le lustre supprimé n'obstrue plus la vue des places supérieures et n'incommode plus de sa clarté et de sa chaleur ceux qui sont à son niveau.

Pour faciliter l'audition et pour augmenter la sonorité de la salle, M. E. Trélat supprime toutes les saillies, et forme en planches toute la première enceinte de la salle. La seconde enceinte est construite en briques et forme le fond des salons qui serviront de vestibules aux loges. De l'autre côté de ce mur circulaire s'allongeront les couloirs. Quand nous disons « les couloirs, » c'est par habitude, car l'auteur les confond avec un immense foyer circulaire qui enceint la salle entière. Il suppose deux foyers superposés et correspondant chacun à deux étages, de sorte que le dégagement des loges intermédiaires se fait par un balcon surplombant le foyer correspondant. De ces deux foyers ainsi superposés, l'un serait réservé aux premières et aux secondes loges, l'autre au parterre, qui aurait ainsi trois étages à monter, et aux places supérieures.

Certes, tout cela est fort beau en projet, mais le service des vêtements que l'on quitte en entrant, le commerce des petits bancs, tous ces détails infimes dont il faut tenir compte, cette série de portes fermées, risquent fort de transformer le foyer en vestiaire et de lui faire perdre le caractère que doit avoir un lieu de réunion élégante.

De vastes balcons couverts, des varandas suspendus sur la façade offriraient aux fumeurs et à ceux qui ne détestent point le plein air les promenoirs qu'ils sont aujourd'hui obligés d'aller chercher dans la rue.

Reste la question des dégagements.

Personne n'a songé sans frémir à ce qu'il adviendrait du public, dans presque tous nos théâtres, si un incendie se déclarait dans la salle. A voir la lenteur avec laquelle la foule accumulée dans les couloirs s'écoule à la fin du spectacle, on se figure le désordre et les encombrements funestes qui opposeraient un obstacle absolu à la sortie d'un public effrayé et cherchant à se hâter. Puis, sans vouloir s'appesantir sur ces sinistres pensées, il y a l'inconvénient de faire passer tous les spectateurs par une porte unique à l'arrivée et pendant les entr'actes, et de créer ainsi des encombrements partiels et, en tous cas, fort ennuyeux. La meilleure disposition des foyers, la création de terrasses abritées, diminueraient le nombre des sorties pendant les entr'actes; mais l'encombrement à l'arrivée est causé par le contrôle unique que l'administration de l'assistance publique exige, afin de percevoir plus économiquement l'impôt prélevé en sa faveur sur les théâtres.

Ainsi il faudra, avant tout changement de disposition dans les accès d'une salle de spectacle, que l'administration consente à multiplier les bureaux de contrôle. Après cette réforme obtenue, rien n'empêche que l'on n'ouvre plusieurs entrées différentes communiquant immédiatement avec les différentes places de la salle. M. E. Trélat suppose qu'à chaque entrée correspondra un escalier placé sur la façade. Ces escaliers aboutiraient à chaque étage des loges, et les spectateurs, pour gagner leur place, tra-

chargé par l'administration de la Ville de construire les deux théâtres de la place du Châtelet, doit aller l'étudier en Angleterre pour essayer sa réalisation dans les deux nouvelles salles parisiennes.

verseraient les uns les foyers, les autres des passerelles jetées au-dessus d'eux et faisant communiquer les balcons, que l'on suppose établis sur tout leur périmètre, au niveau des loges intermédiaires. Ces passerelles ne couperont-elles pas désagréablement ces pièces qui sont déjà bien longues, eu égard à leur hauteur? Cette arrivée par les foyers ne contribuera-t-elle point encore à en éloigner le public élégant que l'on veut y appeler, en séparant les spectateurs en deux catégories sans communications d'aucune sorte?

Certes, il y a plus d'imagination que de sens pratique dans cette partie du projet de M. E. Trélat, et nous pensons qu'un projet étudié avec soin, avec la règle et le compas, ferait modifier bien des parties de ce plan idéal, qui flotte dans les rêves et que l'on trace avec la parole. Il y a dans tout ceci des idées excellentes, mais des inconvénients, dans l'application, dont il faudra tenir compte, si on les réalise jamais.

Ces dispositions ne supprimeront pas la queue; elles ne feront que la diviser et en diminuer la durée, ce qui est déjà beaucoup. Le seul moyen d'en finir avec ce supplice que s'imposent les spectateurs économes serait, croyons-nous, de numéroter toutes les places et de les louer tout le jour, et au premier venu, pour le prix ordinaire, sans l'augmentation imposée aux places prises d'avance. Nous pensons que cette réforme, rendant le théâtre d'un accès plus facile, attirera plus constamment le public et remplira plus longtemps les salles que le mode actuel, qui le repousse par le haut prix des places ou par la difficulté de les obtenir lorsque les pièces sont dans leur nouveauté, et qui ne peut rien faire pour l'attirer, lorsqu'elles sont depuis quelque temps sur l'affiche.

Indépendamment des dispositions que nous venons d'analyser, M. E. Trélat propose de faire précéder son théâtre d'un square, public pendant le jour, et réservé aux spectateurs seuls pendant la représentation. Le contrôle étant reporté à la grille d'entrée, les communications entre ce jardin et la salle seraient libres.

Tel est, dans ses dispositions essentielles, le théâtre que le jeune professeur rêve de construire à l'usage des Parisiens.

On nous pardonnera d'avoir tant insisté sur la brochure de M. E. Trélat; mais elle touche à tant de questions différentes, elle est d'un intérêt si actuel, au moment où les architectes sont appelés à construire de nouvelles salles qui satisfassent à tous les besoins de luxe et de comfort qui ont passé dans nos habitudes, que nous avons voulu mettre nos lecteurs à même d'apprécier les réformes que l'auteur a proposées avec une hardiesse toujours louable et souvent heureuse.

P. DE BRESCY.

Revue photographique; *MM.* Jean Renault, A. Davanne, Braün de Mulhouse, Michelez *et* Henry Voland[1].

Le progrès le plus sérieux qu'ait réalisé dans ces derniers temps la photographie est celui de la beauté du tirage des épreuves. Les photographes habiles se sont ingéniés à obtenir sur le positif toutes les finesses, tous les tons, tous les effets de lumière que l'on pouvait observer sur le cliché; et cette partie de leur art, qui avait été jusqu'alors la plus négligée, leur a fourni, depuis, des résultats merveilleux.

1. La plupart des photographies que nous signalons se trouvent chez M. A. Legoupy, éditeur, boulevard de la Madeleine.

L'ensemble des moyens dont dispose la photographie étant purement matériel, on ne saurait la confondre avec l'Art proprement dit. Il faut toujours, quelle que soit l'habileté de l'opérateur, qu'il fasse la part de *l'ineptie* de l'instrument qu'il emploie; mais il est, pour un homme intelligent, bien des moyens d'atténuer les défauts dont il a conscience, même avant de commencer son opération. S'il fait un portrait, il peut parer à l'exagération des premiers plans, en donnant à son modèle une pose qui atténue les reliefs, en étudiant l'influence de l'éclairage sur les plans typiques du visage; s'il braque l'objectif sur un paysage, il attendra que la lumière, en se concentrant sur un point, rende les accessoires moins brillants et donne ainsi l'effet d'un dessin véritable; s'il s'arrête devant un monument, il saura tirer parti des masses d'ombre, des reflets, des repoussoirs. En un mot, et nous l'avons déjà écrit dans ces colonnes à propos des portraits de M. Nadar, si la photographie n'est pas l'Art, elle est un art véritable, et la personnalité intelligente peut d'autant mieux s'y faire sentir, que ce n'est presque jusqu'à ce jour qu'une science d'expérimentation. La science pure n'en a point encore donné toutes les formules. Il faut qu'une longue habitude apprenne à l'opérateur à mesurer l'intensité de la lumière, qu'une longue pratique lui indique le temps précis de l'opération, qu'un goût inné lui enseigne l'art de la mise au point. Et je néglige encore toutes les questions de chimie et de *tour de main*, pour ne parler que de l'effet purement artistique.

Nous avons déjà signalé à nos lecteurs, dans le compte rendu de l'*Exposition de la Société française de photographie*[1], des vues prises dans le *bois de Boulogne*, d'une fraîcheur et d'une finesse sans rivales. M. Jean Renault n'en est point resté là, et nous dirons de lui, comme nous dirions d'un peintre, qu'il a agrandi sa manière. Sa vue de la partie droite de la *Cour de l'École des beaux-arts* offre les meilleures qualités de ton, de précision dans le détail et de tenue dans l'ensemble. Mais ce qui nous a le plus frappé dans ses cartons, ce sont les épreuves qu'il a rapportées de son voyage dans les Pyrénées. *Un lever de soleil sur le chemin du pont d'Espagne* est aussi vivant, aussi coloré, aussi simple d'impression que les plus belles lithographies de Bonington. Au fond, un grand rideau d'un seul ton; à droite, un second plan baigné dans une poussière lumineuse; çà et là des rochers, des buissons; puis, en avant, quelques sapins dont la silhouette austère s'enlève avec une vigueur solennelle sur ce décor tout ruisselant de lumière.—Quoique d'un aspect moins simple, la vue du *Pont d'Espagne*, dans les environs de Cauterets, est peut-être plus saisissante encore. Le torrent roule et bondit au milieu des blocs de granit déchaussés; de grands sapins portent haut leur front ravagé, étendent horizontalement leurs branches dénudées, plongent dans les interstices de la montagne leurs racines affamées. L'un d'eux, frappé par quelque orage, est tombé sur le flanc, et son écorce déchirée laisse briller au soleil son aubier blanc comme l'ivoire. Les mousses et les lichens tachètent le marbre et le granit. La montagne s'élève au fond comme un glacis de citadelle, à demi cachée sous les bouleaux malingres, les houx et les massifs de rhododendron sauvage. Mais au milieu de ce cahos mélancolique et puissant, qui est toute la poésie des Pyrénées, l'homme a jeté un frêle pont sur l'abîme qui mugit. Heureusement, M. Jean Renault a pris sa photographie à un moment où il n'y avait sur le *Pont d'Espagne* ni guides, ni Parisiens en paletot de voyage, ni Anglais en favoris blonds.

Notre ami Alph. Davanne, qui voyage cependant beaucoup aussi, nous pardonnera

1. *Gazette des Beaux-Arts*, tome II, 15 mai 1859.

de ne parler que de sa *Maison du seigneur*, à Trianon : une petite maison d'un *Louis XVI helvétique* adorable, les pieds baignés dans un lac en miniature, envahie par les nénufars, perdue dans les peupliers, les trembles, les pins de la Louisiane et les chênes à feuilles pourpres. Nous ne connaissons point de photographies où la relation des tons blancs des murailles avec le vert sombre des feuillages soit aussi harmonieuse.

M. Ad. Braün, de Dornach, près Mulhouse, publie depuis longtemps des suites de *fleurs d'après nature*, qui ont été accueillies avec faveur par les artistes industriels. Ils y trouvent des modèles d'une sincérité irrécusable. Ces matériaux, à l'usage surtout des fabriques de toiles et de papiers peints, de soieries, de porcelaines, exigent, il est vrai, une certaine connaissance de la nature pour celui qui veut en faire usage. Le modelé se simplifie quelquefois d'une façon embarrassante, et les raccourcis sont d'une rare audace; mais ce ne sont là que de bien légers inconvénients. Les formes restent pures, les effets bien accusés; les groupes de fleurs, de branches, de feuillages, et même de fruits, ont été composés par un homme expert dans la matière, et l'art industriel peut en tirer d'immenses services. Les premiers essais de M. Braün datent de 1853; en 1855, il parut à l'Exposition universelle avec un excellent recueil de trois cents planches différentes, et reçut une médaille d'argent. Enfin, tout récemment, M. Ad. Braün vient d'être décoré de l'ordre de la Légion d'honneur, et nous ne pouvons que féliciter le gouvernement qui récompense par cet acte de justice un industriel entreprenant et dévoué, et encourage un art qui, dès son début, est un des plus précieux auxiliaires de l'art pur, de l'archéologie et de la science.

M. Ad. Braün a bien voulu nous envoyer quelques épreuves de son *Voyage en Alsace*. Elles sont d'un très-grand format, fort intéressantes au point de vue de l'exécution des épreuves et des souvenirs qu'elles éveillent. Malheureusement, M. Ad. Braün (à l'exemple de presque tous les photographes) n'a pas songé à écrire le nom des endroits représentés. Nous n'avons reconnu qu'une vue générale de l'adorable petite ville de *Thann*, assise, comme dans un nid de ouate, au pied du *Ballon* des Vosges; la partie droite de la *Cathédrale de Strasbourg*, là où l'on voit ces deux fines statues, *la Religion judaïque* et *la Religion révélée*, attribuées à la fille d'Erwin de Steinbach; et enfin la *Porte Saint-Laurent*, de l'autre côté de l'église. Les statues des rois mages, celle de la Vierge, la galerie évidée à trèfles quadrilobés, le porche qui s'avance comme un dais et protége sous sa dentelle de pierre la scène du martyre, sont réussis avec une rare énergie. Nous reviendrons un jour avec plus de détails sur cette publication, honorée des plus hautes marques de distinction.

Avant de quitter les paysagistes, nous devons leur recommander avec instances de ne jamais introduire dans leurs épreuves des ciels artificiels. Quelle que soit l'adresse des moyens employés, ils n'arrivent jamais à représenter la nature que par à peu près. Les nuages, d'ailleurs, ont des formes qui ne sont point indifférentes; il est maladroit et imprudent de vouloir les singer. Les ciels ajoutés après coup sur les clichés nuisent toujours par la mollesse des contours et l'indécision des masses aux plans nettement accusés de la nature. De plus, ils font naître dans l'esprit une prévention défavorable; on craint que l'épreuve elle-même n'ait été retouchée dans des parties essentielles. De l'arrangement partiel à la convention absolue il n'y a qu'un pas, et la photographie doit toujours se montrer de la plus grande honnêteté, comme ces artistes qui, désespérant de pouvoir s'élever dans un portrait à la grandeur épique ou à l'expression intime de l'être, mettent toute leur science à chercher naïvement la ressemblance absolue de leur

modèle. C'est un conseil que nous donnons à tous les photographes sans exception.

M. Michelez a pris auprès de M. Martinet, pour la publication de son Album, la succession d'un autre photographe célèbre, M. Bingham. La science incontestable de son prédécesseur doit être pour lui un aiguillon. Nos encouragements ne lui manqueront pas, et nous lui recommanderons tout particulièrement le tirage des épreuves; c'est un des éléments du succès. Sa reproduction du *Calvaire* de M. Breton, est digne de tous éloges; et nos lecteurs savent contre quelles difficultés se heurte le photographe, quand il veut rendre les tons variés d'un tableau, la plaque iodurée n'étant pas affectée par les tons dans la même relation que la rétine de notre œil.

M. Alfred Cadart s'est fait résolûment l'éditeur des reproductions photographiques de M. Henri Voland. Tirées avec soin sur papier fin à marges légèrement jaunes, comme le papier du Japon, et appliquées à l'aide d'un coup de planche sur une feuille de soutien, ces épreuves ont l'apparence de lavis de maître et peuvent orner les murs des appartements à l'égal des plus belles gravures. Nous signalerons à nos lecteurs *la Charité*, groupe de six figures d'une tournure élégante et fine, signé Léon Cogniet et C. Venot; et, par-dessus toutes, *Un Rêve*, d'après M. Léon Cogniet. Nous avons déjà décrit[1] en quelques mots le dessin original de M. Léon Cogniet, qui fut vendu 820 fr. à la vente Dubois. Nos lecteurs pourront se procurer pour quelques francs une reproduction saisissante de cette composition poétique et distinguée. En se précisant un peu, l'effet n'a rien perdu de son charme. C'est une belle page à regarder aux heures de mélancolie. Les âmes rêveuses se demanderont vers quelles régions enchantées se laisse emporter cette blonde jeune fille endormie sur la croupe d'un coursier fantastique, image paisible de l'innocence qui entend gronder sans émoi les orages de la vie, ferme les yeux aux éclairs, abandonne les plis de sa robe blanche au souffle du vent qui passe sans l'éveiller.

PH. BURTY.

P. S. Une chose remarquable, c'est qu'en Angleterre, où la photographie a pris tant d'extension et fait tant de progrès, ce sont encore deux Français, M. Claudet et M. Silvy, qui tiennent en ce moment le haut bout. M. Claudet vient d'être reçu membre de la Société royale d'Écosse, et, pour sa réception, il a prononcé un discours remarquable sur une science qu'il veut élever au rang des beaux-arts. Ce discours perdrait à être analysé; nous le traduirons et le publierons dans la *Gazette*. De son côté, M. Silvy est arrivé, après quelque temps de séjour à Londres, à poser dans son atelier toute l'aristocratie et tous les personnages illustres de l'Angleterre. Le prince Albert, qui connaît fort bien la photographie, et qui la pratique lui-même avec distinction, a demandé à M. Silvy le portrait de la reine. Les clichés de ce photographe, sans parler de ses admirables portraits, ont quelque chose de fort curieux : il a saisi la nature en mouvement, et, par exemple, il a photographié un coq qui marche, de façon que l'on voit tout ensemble la même patte levée et appuyée sur le sol. M. Silvy a essayé aussi, avec un étonnant succès, de reproduire les brouillards nocturnes de Londres éclairés par les lueurs du gaz.

Mais ce qui nous intéresse le plus dans les travaux de M. Silvy et de M. Claudet, ce sont les réflexions qu'ils ont écrites l'un et l'autre sur l'application de la photographie à l'enseignement du dessin. Nous reviendrons sur ce sujet important lorsque nous publierons le discours prononcé par M. Claudet le jour de son élection. CH. B.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. V, page 310.

Quelques journaux ayant annoncé que l'on allait ouvrir au Louvre une galerie de moulages pris sur les plus belles antiques dispersées dans les galeries de l'Europe, nous sommes allés aux renseignements, et voici la réponse que nous avons reçue de M. le conservateur des sculptures au musée du Louvre :

« La note dont vous voulez bien me donner copie m'explique l'erreur des journaux.

« Il s'agit de l'atelier de moulage du Musée que l'on a pris pour une galerie; la place indiquée ne me laisse pas de doute, non plus que la présence des *lions* de Barye, qu'en effet je viens de faire mouler pour l'Académie des beaux-arts de Saint-Pétersbourg.

« Après que l'opération du mouleur a été terminée et avant de retourner aux Tuileries, les *lions* ont été pendant quelques jours déposés sur le palier de notre petit escalier; on les voyait de la cour du nouveau Louvre. Tout le reste est de pure invention.

« C'est aussi une affaire de pure invention que ces guides-interprètes payés par le gouvernement pour conduire les étrangers dans le Louvre et dont le *Siècle* parlait dernièrement (22 juillet). Si des guides payés par l'État existaient au Louvre, tout le monde aurait le droit de se faire conduire par eux; comme il entre par jour de 400 à 600 étrangers dans nos galeries, pendant la semaine, et quelques milliers le dimanche, cent guides ne seraient pas de trop pour satisfaire tant de curieux; c'est donc un nouvel escadron de guides dont le *Siècle* a grevé notre budget.

« Encore affaire de pure invention que le ciseau de Lysicrate auquel le *Moniteur*, le *Journal de l'Instruction publique* et autres feuilles graves attribuent le bas-relief du monument athénien connu sous le faux nom de *Lanterne de Démosthène*, et dont un moulage est placé dans le parc de Saint-Cloud.

« Lysicrate était un chorége, un chef de chœurs, obligé de consacrer un trépied à Bacchus après la victoire de la tribu dont il dirigeait les exercices scéniques, et qui avait fait faire, pour supporter son trépied, le charmant piédestal que vous connaissez : ce n'était pas un sculpteur.

« Autre pure invention que le fait rapporté par la *Patrie* de jeudi 2 août :

« Les jésuites auraient rapporté le dindon d'Amérique au milieu du xve siècle.

« Je ne sais si à cette époque les dindons existaient (tout nous porte cependant à le croire); mais l'Amérique n'était pas encore inventée, les Jésuites non plus.

« Croyez, Monsieur, etc.

A. DE LONGPÉRIER. »

Nous lisons encore, dans un journal de cette semaine, « qu'on vient de placer dans le Musée des Souverains un collier très-précieux en *lapis-lazuli* ROSE, auquel pend une croix de Saint-Louis. »

Qu'on nous permette, en faisant ici les rectifications que nous devons à l'obligeance de M. le conservateur des antiques, d'exprimer le regret que la nouvelle répandue de l'ouverture d'une galerie de copies, d'après les marbres et les bronzes antiques les plus célèbres, ne soit effectivement qu'une erreur, et que la collection dont parlaient les journaux ne soit que l'atelier de moulage du Musée. Il serait bien simple et bien peu coûteux de réaliser l'idée qu'ils ont émise, et qui n'est que l'expression d'un vœu général.

— Plusieurs artistes viennent d'être récemment promus dans l'ordre de la Légion d'honneur. Ce sont : MM. Bouchot et Aymard Verdier, architectes; Bezard, Armand Leleux, Duclaux et Steinheil, peintres; Fremiet et Cordier, sculpteurs. Nous avons encore remarqué les noms de M. Wormser, professeur de dessin au Conservatoire des arts et métiers; de M. Besson, conservateur du Musée de Dôle; de M. Granger, ciseleur, et de M. Baldus, photographe.

— La distribution des prix de l'école gratuite de dessin pour les jeunes filles a eu lieu le 5 août, sous la présidence de M. Arsène Houssaye, inspecteur général des beaux-arts. Il serait sans intérêt de reproduire la longue liste des récompenses décernées aux élèves de mademoiselle Rosa Bonheur. L'exposition qui a précédé la distribution des prix a prouvé, d'ailleurs, que le concours avait été sérieux et que, sous la discipline intelligente et douce de leur habile professeur, les jeunes écolières de la rue Dupuytren ont appris à manier le crayon avec une dextérité qui fait pour l'avenir les meilleures promesses. Ainsi qu'on devait s'y attendre, et selon toute justice, la véritable héroïne de la fête a été mademoiselle Rosa Bonheur elle-même, et M. Arsène Houssaye a exprimé la pensée de M. le ministre d'État comme celle de tous les hommes de goût, lorsqu'il a remercié la savante directrice des soins actifs qu'elle déploie dans la gestion de l'école. M. Arsène Houssaye a profité de cette occasion pour adresser quelques conseils à son jeune auditoire, et pour parler avec élégance et avec esprit, des liens étroits qui rattachent l'art à l'industrie.

— Nous sommes heureux d'apprendre que la chalcographie du Louvre a acquis les trente planches gravées avec tant de fidélité, de finesse et de goût par M. A. Leroy, d'après des dessins de maîtres, appartenant au Musée du Louvre et à quelques importantes collections. Ce sont ces planches qui ont servi à la publication du bel ouvrage connu sous le titre *Dessins originaux des grands maîtres*.

Nous avons aussi à féliciter la chalcographie de l'acquisition qu'elle vient de faire de la planche gravée par M. Calamatta, d'après le tableau d'Eustache Lesueur, *Jésus chez Marthe et Marie*, qui a fait partie de la collection du cardinal Fesch, et qui est actuellement au Musée de Munich.

Enfin une planche nouvelle, *le Sommeil d'Antiope*, gravé par M. Achille Lefèvre d'après le tableau de Corrége de la galerie du Louvre, vient de paraître également à cet établissement trop peu connu du public, et que nous avons déjà eu l'occasion de lui signaler.

— Sir Charles Eastlake, conservateur de la Galerie Nationale de Londres, vient de faire paraître un rapport qui ne peut manquer d'intéresser vivement les amateurs de tous les pays. Le prix d'achat de chacun des tableaux, la date de leur acquisition, les noms des amateurs à qui ils appartenaient antérieurement et toutes les circonstances qui composent leur histoire, se trouvent consignés dans ce rapport, comme dans les catalogues de la Galerie précédemment publiés; mais ce qui frappe surtout dans ce rapport et ce qui doit faire réfléchir les administrateurs de toutes les grandes galeries publiques, c'est l'accroissement rapide qu'il constate pour les dernières années. On sait que le premier noyau de la Galerie Nationale a été la collection du banquier Angerstein, acquise par la nation, en 1824, pour la somme de 1,425,000 fr. Plus tard, en 1843, dix-neuf tableaux achetés au prix de 287,500 fr. du marquis de Londonderry, vinrent grossir ce commencement de musée. Nous n'avons pas à retracer ici l'histoire des accroissements successifs de la Galerie par dons, legs ou achats. Rappelons seulement

encore l'importante acquisition, faite en 1854, de la collection de M. Krüger, de Munster; celle de quelques-uns des plus beaux tableaux de la vente du poëte Samuel Rogers, en 1855; près de trente et un tableaux de la galerie Lombardi Baldi de Florence, qui y furent joints encore; et depuis moins d'un an, tant de belles œuvres qui sont entrées dans la Galerie Nationale, provenant de la vente de la collection de lord Northwick, de celle de la collection Söder, de Hanovre, et d'autres achats intelligents faits en Italie, en Espagne, dans notre pays même, où nous ne saurions trop regretter la perte des admirables tableaux de M. Beaucousin. Cette collection ne comprenait pas moins de quarante-six toiles des plus grands maîtres, toutes admirablement conservées. Elle a été payée 230,000 fr. Le total des sommes dépensées pour achats de tableaux depuis 1824, année de la création du musée, s'élève à 4,600,000 fr.

Beaucoup d'œuvres importantes ont été données ou léguées à la Galerie par des particuliers. Nous ne pouvons trop recommander les chiffres qui précèdent et la lecture attentive du rapport tout entier de sir Ch. Eastlake, dans tous ses détails, aux méditations des législateurs qui discutent chaque année notre budget des beaux-arts.

— Les alignements inexorables de nos édiles vont passer sur des demeures bien pittoresques, dans le quartier Beaujon, que les artistes avaient choisi comme une retraite silencieuse, et qui sera demain aussi bruyant qu'il était hier paisible. Lorsque M. Gudin s'y transporta, il y a quelque vingt ans, tout le quartier n'était qu'un terrain vague, un désert. Depuis, à côté de la splendide villa de M. Gudin, s'étaient élevés les ateliers de M. de Nieuwerkerke et de M. Gigoux, et le palais de M. Lehmann. La propriété de M. Gigoux, située en façade sur trois rues, était remarquable par le plus beau cèdre du Liban qu'il y ait à Paris. Bernard de Jussieu avait planté ce cèdre en 1734, en même temps que celui qui couronne, au Jardin des Plantes, le sommet du labyrinthe. Mais celui-là, par suite de je ne sais quel accident, a perdu sa flèche, et ne s'étend plus que latéralement, tandis que celui de la rue Beaujon ayant conservé la sienne, prête un air de grandeur et de majesté au petit jardin, d'ailleurs bien modeste, de M. Gigoux. Les nombreux artistes et les hommes distingués en tout genre qui se réunissaient le dimanche pour deviser à l'ombre de cet arbre vénérable, ont appris avec émotion qu'il était condamné à périr. Troyon, Dauzats, Chenavard, Mouilleron, Lalanne, Français, Porion, Dumont, Barye, Jouffroy, ne s'abordaient plus que par ces mots : « On dit et sans horreur je ne puis le redire!... » Le fait est que sous le cèdre de Gigoux, il s'était dit plus de bons mots et improvisé plus de *charges* qu'il n'en faudrait pour défrayer le *Figaro*, d'un renouvellement à l'autre. Dans une réunion dernière, où l'on a bu pieusement à la mémoire du cèdre, le plus savant de la table a raconté que Beaujon avait transplanté cet arbre centenaire, de l'Élysée Bourbon dans son parc, à l'époque où il céda l'Élysée à madame de Pompadour.

Ces antécédents illustres, cette généalogie scientifique, suffiraient peut-être pour élever à la dignité de monument historique un arbre qui a déjà vécu cent vingt-six ans... Mais comment fléchir la rigueur du cordeau municipal? comment conjurer la pioche, l'équerre et le niveau d'eau?

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

EXPOSITION DE TABLEAUX

DE L'ÉCOLE FRANÇAISE ANCIENNE

TIRÉS DE COLLECTIONS D'AMATEURS

L'ÉCOLE FRANÇAISE



Oui, c'est vraiment là l'école française! Certains critiques ont l'air de prétendre qu'il n'y a guère d'école française. Ils n'ont qu'à entrer dans cette exposition. Ah! que c'est français! De l'élégance, du caprice, de l'adresse, du goût; beaucoup de charme et beaucoup d'esprit : on sent tout de suite qu'on est en France.

Il faut bien reconnaître que ces artistes sont de chez eux, que leur inspiration et leur manière, leur sentiment et leur style sont propres à leur pays et à leur temps, et qu'ils composent une école originale, distincte de toutes les écoles étrangères.

A la vérité, la pléiade qui brille à l'exposition du boulevard appartient presque exclusivement au XVIII[e] siècle. L'école française ne daterait-elle que de la fin du règne de Louis XIV? — Peut-être [1].

1. Nous avons laissé, comme d'habitude, une liberté complète d'appréciation à notre collaborateur, bien que nous ne partagions pas toutes ses opinions. Nous admirons autant que personne la savoureuse peinture, l'esprit charmant et vraiment français de nos

Au XVIe siècle en France on n'aperçoit, en effet, que le style italien importé par Andrea del Sarto, Vinci, Salaï, Rosso, Primaticcio, Niccolo dell' Abbate et autres; du florentin ou du bolonais, depuis Jean Cousin jusqu'à Martin Freminet. — Ceux qui ne sont pas italianisés sont des Flamands : les Clouet.

Au XVIIe siècle, la fureur de l'imitation italienne est telle, que Molière, le plus français des écrivains français, glorifie Mignard, « ce grand homme devenu tout Romain. » L'école romaine et bolonaise de Vouet, de Mignard et de Lebrun domine si exclusivement, que les meilleurs artistes indigènes s'étaient même expatriés et dénationalisés: Poussin le Normand, Claude le Lorrain, Courtois le Bourguignon, Valentin et d'autres vivent et meurent à Rome, — à l'inverse des Florentins et des Bolonais qui, au siècle précédent, étaient venus vivre et mourir en France. Ceux qui reviennent au pays, après le pèlerinage obligé dans « la ville éternelle, » s'ils ne signent pas leurs noms en italien, portent du moins quelque sobriquet honorable qui les rattache à l'Italie : « le Romain, le nouveau Raphaël, le Titien français, » ne fût-ce que « le petit Guide. » Ceux qui n'ont pas eu la chance d'aller — à Corinthe, encore se forment-ils dans les ateliers des « princes de l'Académie de Saint-Luc, » chez maître Vouet ou chez M. Lebrun, et en copiant Raphaël ou Poussin.— Les seuls qui ne soient pas italianisés sont toujours des Flamands : le peintre du grand cardinal et le peintre du grand roi, Philippe de Champaigne et Van der Meulen, qui meurent à Paris académiciens français.

Vers la fin du siècle, cette influence néerlandaise commence à contrebalancer un peu le goût italien, par Jacob Van Loo, qui implante en France sa dynastie, — par Largillière, éduqué dans la ville de Rubens chez le Flamand Goubau, puis à Londres chez Lely, qui continuait la tradition de Van Dyck, — par Rigaud, qui se perfectionnait aussi en copiant Van Dyck, avec les conseils de son ami Largillière, — par d'autres encore, qui servent de transition entre « le grand siècle » tout romain et une époque très-divergente, où la liberté des mœurs allait autoriser la liberté de l'art et l'épanouissement de la fantaisie française en peinture.

Est-il sûr que cette école du XVIIIe siècle soit plus originale que celle du XVIIe? Est-il sûr que Watteau soit plus français que Lebrun? Mais cela saute aux yeux! A peu près comme Rubens et Jordaens sont plus de leur pays que leurs prédécesseurs, les Van Coxcye et les Van Orley; comme Velazquez et Murillo représentent mieux l'Espagne que leurs prédécesseurs, ambitionnant d'imiter Raphaël ou le Titien.

peintres du dernier siècle, mais sans faire bon marché pour cela des artistes également français, qui ont pensé et peint autrement dans notre pays. *(Note du rédacteur en chef.)*

Il faut remarquer que la catégorie de l'école française est presque imperceptible dans les musées et les collections de l'Europe, sauf deux grands artistes, Claude et Poussin, assez généralement classés dans l'école italienne. Depuis que l'opinion a relevé les peintres du XVIIIe siècle, ils commencent à entrer dans les galeries et à y former une catégorie française.

Mais, si cette école du XVIIIe siècle représente la France picturale, alors Michel-Ange, Léonard, Raphaël, Corrége, Titien, — Albrecht Dürer, Cranach, Holbein, — Velazquez, Murillo, Ribera, — Rubens et Van Dyck, — Rembrandt et une foule de Hollandais paraissent bien supérieurs aux maîtres français du dernier siècle! En fait de peinture, la France ne serait-elle donc point à la hauteur des autres pays?

Peut-être bien que le génie français est plus littéraire et dramatique qu'il n'est artiste et pittoresque. Quand la France a quelque chose à dire et qu'elle se permet de le dire, elle s'exprime volontiers par les lettres, au théâtre, en poésie, dans ses livres et ses journaux. A défaut de peintres, elle produit Rabelais, La Fontaine, Corneille, Racine, Molière. — On ne peut pas être le premier partout et toujours.

Ainsi raisonnent, sinon à Paris, du moins en Europe, divers critiques préoccupés de l'histoire de l'art dans son ensemble : nous ne nous chargeons pas de leur répondre. Assurément, pour arriver à faire une histoire de l'art européen depuis la Renaissance, ce qui semble tourmenter notre époque, il faut établir une justice distributive entre les écoles, constater leurs qualités essentielles et distinctives, reviser les prétentions de chaque pays et lui attribuer ce qui lui revient dans le développement général. Par instinct, on sent aujourd'hui chez presque tous les peuples qu'il se prépare une sorte de Jugement dernier, après quoi, le passé étant liquidé, on entrera dans un nouveau monde. Aussi, chaque peuple s'empresse d'exhiber en public ses trésors, comme de rechercher, parmi ses archives, des titres et témoignages historiques, pièces probantes à l'inventaire définitif. Paris et plusieurs villes de province[1], Londres et Manchester, Bruxelles, Amsterdam, Munich, etc., ont eu tour à tour des expositions exceptionnelles, tantôt pour ressusciter les vieux maîtres, tantôt pour confronter les contemporains. En France, en Italie, en Allemagne, en Belgique, en Hollande, en Angleterre, on a fait, depuis quelques années, plus de découvertes sur l'histoire de l'art qu'on n'en avait fait durant un siècle.

Le Jugement dernier approche.

1. Dans un précédent numéro de la *Gazette*, M. Clément de Ris proposait une exposition centrale d'œuvres choisies dans tous les musées de province. Bonne idée, qui se réalisera quelque jour. Il en résulterait certainement bien des trouvailles imprévues et curieuses.

L'exhibition du boulevart est une occasion excellente pour étudier de gracieux artistes, trop rabaissés sans doute par une première postérité fort injuste, trop exaltés peut-être aujourd'hui par une réaction passionnée. Il y a là un différend, un désaccord entre deux générations, presque une querelle, qu'il importerait de finir. Décidément, sont-ce de vrais peintres à classer parmi les maîtres que ces « peintres de fêtes galantes,» que ces improvisateurs de pastorales fériques et de paysanneries coquettes, que ces traducteurs maniérés de mœurs affolées, tels que Watteau, Boucher, Fragonard? Et Chardin, avec ses intérieurs familiers, avec ses groupes de fruits et ses collections de pots, où le mettrons-nous? Et le sentimental Greuze, que vaut-il? Et Prud'hon, qu'en fera-t-on? De François Lemoine à Louis David, de Louis XIV à la Révolution française, durant le siècle de Voltaire, la peinture ne fut-elle qu'une débauche carnavalesque, étrangère à l'art véritable?

D'abord, le sujet ne signifie rien dans les arts. Est-ce que les chefs-d'œuvre universellement consacrés ne représentent pas toutes sortes de sujets : l'Incendie d'un bourg, — Raphaël; une Femme qui dort et un Satyre qui la regarde, — Corrége; un Homme qui jette son écuelle dans une mare, — Poussin; des Buveurs en fête autour d'un tonneau, — Velazquez; une Kermesse flamande, — Rubens; des Arquebusiers qui s'en vont se promener, — Rembrandt. Quoi encore? Tout ce qu'on voudra. Watteau a le droit de faire un chef-d'œuvre avec un Gilles, tout comme Poussin avec une Bacchanale, — ou avec une danseuse de la Comédie italienne, tout comme Lesueur avec une Terpsichore.

L'esthétique peut dire ceci néanmoins : que la recherche de la beauté est un des principaux objets de l'art. Oui; mais qu'est-ce que la beauté? La Joconde, apparemment, est aussi belle que la Vénus de Milo, et *la Femme au chapeau de paille*, de Rubens, est aussi belle que la Joconde. La beauté, c'est la vie. « Mieux vaut un rustre bien vivant qu'un évêque mort. »

La philosophie peut dire encore que, l'art devant se proposer un but moral et civilisateur, le sujet n'est pas indifférent. — Voici une femme debout en l'air et tenant entre ses bras son bambino qu'adorent deux saints personnages agenouillés sur des nuages. Puis voici une autre femme assise dans un modeste intérieur et qui allaite son enfant, tandis que le père de famille travaille à l'établi. — Rembrandt, dans son *Ménage du menuisier*, est-il moins moral que le divin Raphaël dans sa *Madone de Saint-Sixte?*

On a vraiment peine à deviner en quoi le grand art des Italiens et de l'école française qui les imita, — avec sa mythologie bestiale et ses vieilles superstitions, avec ses taureaux et ses aigles enlevant filles et



Watteau — *Edmond Hedouin*

GILLES

Gazette des Beaux-Arts — *Imp. Brebant*

garçons pour l'Olympe, — serait plus respectable et plus recommandable, moralement et esthétiquement, que le petit art de Watteau peignant une Conversation dans un parc, — de Chardin, une Servante qui revient du marché, — même de Boucher et de Fragonard, risquant des Baisers dangereux et des Surprises au bain.

Reste donc seulement la manière de faire, l'art, *l'artifice* avec lequel on exprime un sujet quelconque. C'est la faculté du peintre, en vertu de laquelle Adriaan Brouwer, le peintre des ivrognes, est un plus grand artiste que Sasso Ferrato, le peintre des madones. Eh bien, l'école française du XVIIIe siècle a-t-elle cette faculté-là? Oh oui! Watteau est plus peintre que Mignard, et en ce sens-là nous ne nous gênerons pas pour assurer que Chardin est plus peintre que Lesueur. Après ça, chacun est libre de préférer un groupe de moines à un panier de prunes, un saint en extase à un lapin pendu par la patte, — indépendamment de toutes qualités de l'exécution.

Devant le *Saint Augustin* de M. Ary Scheffer, quelqu'un disait à quelque autre :

— Que c'est idéal! Voyez-vous son âme qui s'élance sur un rayon du regard jusqu'au fond des cieux!

— Je ne vois point l'âme ni les cieux, répondit l'autre, malheureusement dépourvu de tout idéal mystique. Vous voulez dire, sans doute, que le peintre a tenté d'exprimer cela. Mais n'est-ce pas hors des moyens d'un art plastique? Ne confondons pas l'aspiration poétique avec le résultat positif de la peinture.

II

CLAUDE GELLÉE, NICOLAS POUSSIN, BOURDON, LEBRUN, LES LENAIN, PHILIPPE DE CHAMPAIGNE, BAPTISTE MONNOYER, JEAN JOUVENET, LARGILLIÈRE, RIGAUD.

A l'exposition du boulevart, la série des peintres ne commence pas seulement au XVIIIe siècle. Quelques maîtres antérieurs forment une sorte d'introduction préparatoire.

D'abord, un chef-d'œuvre de Claude : *le Matin*. Le soleil vient de se lever et avec lui s'est levée une vapeur couleur de perle, sur un pays découvert où s'étale en zigzaguant une belle rivière. En avant, tout est dans la pénombre, à gauche, sous un rideau d'arbres touffus. Là est assis un

berger, assez grande figure, trop grande pour sa relation dans la perspective; mais on ne voit guère ce bonhomme arcadique, exécuté par quelque Lauri. Près de lui, deux moutons et une chèvre. Sur la droite, premiers plans de terrains abrupts et broussailleux, avec un seul petit arbre grêle. Au second plan, vers le milieu, des troupeaux fourrageant parmi les halliers. Puis la filée de la rivière dans la plaine, à perte de vue, jusqu'à un horizon de montagnes légèrement bleutées, dont les fins profils marquent à peine sur le ciel. Laissez la brume matinale suivre encore le soleil et s'évaporer dans l'éther, ce sera, sous la vive lumière, une autre fête, plus splendide, mais non plus poétique. Le réveil de la nature a des charmes mystérieux que Claude, mieux qu'aucun autre peintre, a su répandre dans ses effets de matin. Après midi, Cuijp le rattrape quelquefois à la descente du soleil; mais, à la montée, Claude est sans égal.

Ce trésor est emprunté à la collection Rothschild, qui en possède tant d'autres, parmi lesquels des Rembrandt et des Hobbema. On se plaint souvent de ce que les riches collections anglaises sont peu abordables et presque inconnues; mais les riches collections parisiennes ne sont guère plus connues, même à Paris. Si ces heureux propriétaires voulaient s'y prêter, quel livre intéressant on écrirait sur les galeries de MM. de Rothschild, de Hertford, de Morny, Fould, Delessert, Pourtalès, etc., etc. Et les belles photographies qu'on pourrait joindre au texte ! Une pareille publication, faite avec conscience et amour, apporterait encore bien des documents nouveaux à l'histoire de l'art.

D'où vient le Claude Lorrain appartenant à M. de Rothschild? Nous n'avons point recherché sa tradition, mais on trouvera les provenances, les dimensions et tous renseignements sur les tableaux de l'exposition dans un excellent catalogue que rédige M. Burty[1].

Les autres maîtres contemporains de Claude sont Poussin, Bourdon, Lebrun, Lenain et Philippe de Champaigne.

Le tableau attribué au Poussin, *Vénus apparaissant à Enée*, est tout repeint et fort laid. Sans doute ce tableau aura été baptisé dans le pays peu français où l'on a écrit, en lettres d'or, sur le cadre, le nom du peintre : Pou*i*ssin. On dit cependant qu'il provient de la vente de lord Northwick. Mais, pour que les Anglais l'aient laissé sortir de leur île, il faut qu'ils ne l'aient pas jugé *very genuine*.

1. Depuis que cet article est composé, le catalogue de M. Burty a paru. Sauf quelques fautes typographiques, qui sans doute seront corrigées dans un prochain tirage, c'est un travail très-intéressant et qui restera comme un souvenir de l'exposition et comme un document historique.

Le Bourdon, petite bambochade de *Soldats jouant aux cartes*, appartient à M. Burat.

Mais où peut être la fameuse *Apothéose de Louis XIV*, par Lebrun, enregistrée au catalogue provisoire n° 192? Un Lebrun devrait éclater magnifiquement entre ces petits maîtres de la décadence, tels que Watteau et Chardin. Cependant, nous n'avons jamais pu découvrir ce Lebrun; nous l'avons demandé à tout le monde, personne ne l'a vu et n'en a entendu parler.

Au contraire, *les Buveurs* de Lenain, appartenant à M. Lacaze, sont très-remarqués. Cette peinture large et naïve est signée et datée, sur le rebord d'une table : LENAIN. FECIT. AN. 1642. Quel malheur que le nom ne soit pas précédé de l'initiale du prénom, pour nous apprendre enfin lequel des trois frères[1] fut l'auteur des paysanneries qui s'écartent si audacieusement des sujets et du style consacrés au XVIIe siècle. Bien sûr, ce n'était pas Louis, surnommé *le Romain*, qui s'abandonnait à ces hérésies. Était-ce Antoine, mort en 1648, ou Mathieu, mort en 1677? Tous les deux peut-être. Et quel est ce « peintre étranger » qui leur donna les premières leçons, à Laon? Il y a quelque chose d'espagnol dans le superbe tableau intitulé *la Crèche* au musée du Louvre (n° 374), mais il y a surtout du hollandais dans *la Forge* (n° 375), et spécialement beaucoup de Jan Victor, l'élève de Rembrandt, dans *le Repas villageois* (n° 377), et dans la plupart de leurs autres compositions. Cependant, l'influence de Rembrandt et de ses disciples ne saurait être pour rien dans le talent des Lenain, puisqu'ils étaient déjà reçus peintres à Paris vers 1630 environ. J'avais pensé un moment qu'ils pouvaient bien avoir connu ce bohémien de Brouwer; mais, comme il ne vint à Paris que vers 1635, après avoir été reçu en 1631-32 dans la Gilde d'Anvers, encore ne peut-il avoir été l'initiateur des Lenain. Entre eux et lui, d'ailleurs, les analogies ne sont qu'extrêmement éloignées, comme énergie des tournures, profondeur des caractères et habileté de pratique.

Le tableau de M. Lacaze devrait être intitulé *l'Hospitalité*, car il se passe dans cet intérieur rustique je ne sais quelle scène d'aumône fraternelle et religieuse: on dirait que ces Lenain ont interprété à leur façon l'épisode biblique où le Christ distribue le pain et le vin, et par là ils font encore penser à Rembrandt qui traduisait la Bible sous les apparences de pauvres Hollandais.

Sept figures sont groupées autour d'une table, près d'une cheminée.

1. M. Champfleury prépare en ce moment, pour la *Gazette des Beaux-Arts*, une notice dans laquelle il ajoute de nouveaux faits à tous ceux qu'il a déjà recueillis pour la biographie des Lenain et aux recherches de l'*Histoire des Peintres*.

Pour fond, un lambris nu, et à droite un lit avec colonnes et baldaquin. Le maître du logis, assis de l'autre côté de la table, au milieu, de face, vient de couper le pain; il exhausse son verre rempli de vin, en regardant un vieillard timidement assis à droite, les mains croisées, les pieds nus. Derrière le vieillard se tient un petit garçon, également pieds nus et tête nue, et qui n'ose trop approcher de la table hospitalière. A gauche, du côté de la cheminée, est assis un autre homme, qui ne s'est pas fait prier et qui vide son verre. Derrière lui, la maîtresse, en corsage rouge, debout, semble présider à cette communion charitable. Près d'elle, un *boy* à calotte rouge regarde. Un autre enfant de la maison sans doute, un gentil garçon, coiffé d'une toque et debout en arrière du père, accorde son violon pour égayer ces hôtes de hasard.

La gravité et la simplicité des attitudes, la sobriété des gestes, une certaine mélancolie dans les têtes, la franchise de l'exécution par larges plans, avec une gamme de couleur très-restreinte, courant du gris au brun, sauf quelques rehauts de rouge, tout dans cette peinture, de même que dans les autres œuvres des Lenain, constitue une singulière anomalie au milieu de l'art pompeux et théâtral du XVIIe siècle.

Le familier des ascètes de Port-Royal, Philippe de Champaigne, n'est pas moins excentrique que les Lenain parmi les peintres parisiens. Il n'y avait que lui en France à cette époque pour peindre ces deux pâles religieuses du Louvre (n° 83), et la femme à robe brune et à voile noir (n° 93), dont le teint lilacé et le regard fixe sont si étranges. Quand il se mêle d'exécuter de grandes machines comme ses Saint Gervais et Saint Protais (nos 80 et 81), il est détestable. Mais dans certains portraits il excelle, parce qu'il est simple et sérieux. Il n'escamote pas les têtes et il peint supérieurement les mains, même avec une complaisance exagérée, les mains de son modèle, et non pas celles d'un autre, comme firent trop souvent d'habiles praticiens, Van Dyck par exemple. Il faut admirer les mains blêmes et grassouillettes des deux religieuses de Port-Royal, et surtout les mains fines et adroites du cardinal de Richelieu dans le portrait n° 87 au Louvre! ces mains-là ont une souplesse, une énergie nerveuse, une agilité effrayantes, quand elles ont saisi les rênes d'un État. Le cardinal de Richelieu devait bien manier les cartes, quand il jouait sa partie avec Louis XIII ou avec la reine. L'aristocratie trouva sans doute aussi qu'il avait la main leste, froide et coupante. — N'est-ce pas un rare mérite qu'a Philippe de Champaigne, de faire deviner ainsi tout un caractère et toute une biographie dans les lignes et la tournure d'une seule main?

Le président de Mesmes ne devait pas être maladroit non plus, à voir

ses mains dans le portrait exposé au boulevart. Et comme elles vont bien avec sa tête menue, son front écrasé, son nez aigu! Une physionomie de blaireau. Je n'ai pas recherché si Tallemant des Réaux parle de lui. Le beau portrait qu'il eût écrit de ce président des belettes! et curieux à comparer avec le portrait peint par Champaigne. Le personnage assis, de grandeur naturelle, tourné de trois quarts à droite, est enveloppé dans son ample robe rouge-sang, qui éclate sur un fond de rideau verdâtre à reflets bronzins.

Champaigne n'est pas coloriste, et ses rouges sont cruels. On les retrouve non moins dominants dans un autre tableau capital, représentant huit personnages, parmi lesquels le prévôt des échevins de Paris, tous agenouillés, tous vêtus de rouge et de noir. Quand l'œil s'est un peu aguerri à la pourpre, il s'arrête sur des têtes honnêtes et graves, et sur des paires de mains jointes, toujours dessinées et modelées dans la perfection. Que font là, en adoration, ces braves marchands et bourgeois de Paris? Leur pose et leur recueillement rappellent les figures de donateurs que les Flamands, prédécesseurs de Champaigne, peignaient d'habitude sur les volets de leurs triptyques religieux. Cette grande composition conviendrait bien à un musée. Elle appartient, ainsi que le beau portrait du président de Mesmes, à M. Lacaze.

Une seconde génération de peintres naissait vers le milieu du XVIIe siècle : Jouvenet en 1644, Largillière en 1656, Rigaud en 1659, Desportes en 1661. Ils sont là tous les quatre, et même aussi Baptiste Monnoyer, un peu plus âgé qu'eux.

Le tableau de Monnoyer offre des fleurs dans un vase : tulipes, pavots, anémones.

Les trois Desportes sont des épisodes de chasse : des Chiens gardant du gibier, pendants qui proviennent de la vente Pâtureau, et un Épagneul en arrêt sur des perdrix.

Le Jouvenet appartenant à M. Burat est l'esquisse terminée d'une *Descente de croix*, un peu trop dans le style des Carrache, surtout la *Mater dolorosa*, avec ses deux mains étalées et sa draperie bleue, qui ne s'harmonise guère parmi l'ensemble des tons briquetés. Mais on apprécie la science et la force du grand dessinateur dans le corps blême du Christ, étendu en travers au pied de la croix.

Les Largillière sont en nombre, et superbes. Ils viennent encore de la riche collection de M. Lacaze, sauf un portrait du peintre lui-même, en buste, appartenant à M. Pinard. Un autre portrait du peintre, avec sa femme et sa fille, vus jusqu'aux genoux, sur un fond de paysage, est un prodige de lumière et de couleur. Les chairs et les étoffes éclatent en plein

ciel, sur un soleil couchant, sur des feuillages dorés par l'automne. On voit bien que Largillière connaissait Van Dyck; et c'est là ce que, depuis Van Dyck, ont toujours cherché les Anglais. Reynolds aurait été fou de ce portrait-là.

Puis, c'est un portrait de président, — un portrait du fermier général Clément de Laage, avec les plus fins ajustements, comme il convient à un financier; — un portrait d'homme en habit de velours grenat; — une femme en Diane, avec une peau de panthère autour de la taille; toutes peintures splendidement colorées et pleines de charme.

De Rigaud nous n'avons que deux portraits : un *Louis XV enfant*, et un petit *Duc de Lesdiguières*, vrai bijou! Il est représenté à mi-corps, avec une cuirasse, et sa svelte main droite appuyée, du bout d'ongles rosés, sur le bâton de commandement. Déjà! Quel âge peut avoir ce gentil guerrier? une douzaine d'années. Sa perruque blondine encadre un fin visage, si délicat, si tendre, un minois de fillette. Se peut-il bien qu'il descende du connétable, si fameux dans les discordes civiles, un siècle auparavant? — Je ne crois pas que Rigaud ait jamais fait un portrait plus exquis.

Nous touchons aux maîtres nés vers la fin du XVIIe siècle, et qui illustrent le XVIIIe. Là commence vraiment l'intérêt de l'exposition. Nous prendrons d'abord Watteau et sa lignée, Lancret et Pater; puis Chardin et Oudry; puis quelques portraitistes, comme Raoux, Nattier, Tocqué, les Van Loo; puis un autre chef de file, François Lemoine et ses élèves Natoire et Boucher; puis la lignée de Boucher, son gendre Deshayes et son élève Fragonard; puis Greuze; puis Prud'hon... Le reste, au hasard.

III

WATTEAU, LANCRET, PATER

Watteau! Avant lui, on faisait des princesses, et il a fait des bergères; on faisait des déesses, et il a fait des femmes; on faisait des héros, et il a fait des saltimbanques — et même des singes!

Un jour, dans l'antichambre de l'Académie, Lafosse, un des plus peintres de ce temps-là, avise deux petits tableaux représentant des simples soldats, sans aucun général en chapeau à plumes. On n'avait jamais vu de la soldatesque marcher toute seule, même chez Van der

Meulen le Flamand. Un tableau militaire sans prince et sans maréchal, quelle révolution !

C'était l'art de Watteau qui forçait les portes de l'Académie.

Le bonheur de Watteau fut sans doute d'avoir été pauvre et d'avoir barbouillé chez Gillot, de n'avoir pas obtenu le prix de Rome et de n'avoir jamais été en Italie.

En art, les initiateurs, les originaux, de même que les inventeurs en toutes choses, sont ceux qui ne courent pas aux lieux communs (l'Italie a été et est encore le lieu commun des artistes), ceux qui font leur affaire dans leur coin, dans un moulin, comme Rembrandt, dans une boutique, comme Watteau.

Chardin non plus n'a jamais été en Italie, et il se trouve que Watteau et lui sont les deux meilleurs peintres du XVIIIe siècle, et peut-être les deux plus vraiment peintres de toute l'école française.

De notre temps encore, M. Decamps et M. Théodore Rousseau n'ont pas été chercher à Rome le secret de la peinture : ils l'ont trouvé dans la forêt de Compiègne et dans la forêt de Fontainebleau.

Donc, pendant que ses contemporains peignaient l'Olympe et la cour, voilà Watteau qui se met à faire Arlequin, et Pierrot, et Scaramouche, avec les demoiselles de leur compagnie; ça ne se remue pas de la même façon que les dieux et les reines; il y faut d'autres tournures et d'autres physionomies, d'autres costumes et un autre milieu.

Lorsque Rembrandt s'imagina de peindre ses vieux philosophes dans leur retraite studieuse, ou ses gueux vagabondant à l'aventure, il ne pouvait plus se servir du vieil attirail mythologique que son maître Lastman avait encore été emprunter à l'Italie.

Lorsque M. Decamps s'est mis à faire ses gardes-chasse et ses braconniers, il ne pouvait pas les présenter dans l'attitude de Romulus lançant son javelot sur Tatius, ni dans le simple appareil du tranquille Énée racontant à Didon les malheurs de Troie.

Tous les sujets sont bons, assurément. Mais les mêmes sujets reproduits pendant un siècle, finissent par se stéréotyper dans une forme banale : le génie même ne saurait plus rien inventer sur un thème épuisé, et la pratique, ainsi que la composition, n'a plus recours qu'à des éléments désormais invariables. Quand l'inspiration n'est pas nouvelle et vive, l'expression n'a plus aucune tendance à se renouveler d'après la nature et la vie. L'imitation et l'impuissance s'ensuivent forcément.

On l'a bien vu, après la belle époque de la Renaissance italienne, qui ne dura guère qu'un siècle. Après Léonard, Michel-Ange, Raphaël, Corrége, Titien, dont l'invention avait été un mélange du sentiment moderne

et de la forme antique, les Carrache, et tous ces peintres de la dernière heure, ne firent plus qu'un éclectisme insignifiant.

Chacun peut vérifier sur l'histoire de l'art, qu'à toutes les époques de transformation, lorsque les écoles se régénèrent, c'est toujours d'abord le sujet qui change, et alors, nécessairement, la forme de l'art ou la pratique change aussi; car, pour ces nouveautés, il faut regarder du nouveau, tandis qu'on ne regardait plus rien, — qu'une sorte de dictionnaire traditionnel, — pour représenter les vieilles images consacrées.

Regarder, c'est le premier secret de l'art. C'est toujours par le *naturalisme* que se renouvellent les écoles, même les plus idéales ou les plus religieuses, celles de Giotto et des Van Eyck, celles de Raphaël et d'Albrecht Dürer, tout comme celles de Velazquez, de Rubens et de Rembrandt.

Pour les observateurs superficiels, Watteau n'a pas beaucoup l'air d'adhérer à la nature. C'est pourtant là son suprême mérite, avec le sentiment de l'élégance, un esprit subtil et délicat.

N'allait-il pas, le jeune mélancolique, regarder et dessiner dans les environs de Paris, toutes les fois qu'il en avait le loisir? Quand la maladie eut attaqué ses forces vitales, où donc eut-il l'idée d'aller se raviver? A la campagne, au bord de l'eau, en pleine nature. Et quelle innombrable quantité d'études n'a-t-il pas laissées, toutes, même les moindres traits, accentuées avec une passion pénétrante! On le voit bien, qu'il aimait la nature, dans ses paysages mystérieux et poétiques, dans ses ciels éblouissants de lumière, dans la désinvolture incomparable de ses figurines aux extrémités si fines et si agiles, dans la couleur exquise des carnations de ses femmes, dans la combinaison prestigieuse des nuances de ses étoffes, dans l'harmonie de ses effets d'ensemble. Et, chose inexplicable! quoiqu'il parte ainsi directement de l'observation et de l'amour de la nature, il arrive pourtant à un dessin extrêmement maniéré, à des formes presque impossibles, à des mirages de coloris comme on n'en voit guère. Mais cela est arrivé aussi à quelques autres artistes de génie, à Rembrandt, par exemple, et à Velazquez, qui sont à la fois très-fantastiques et très-réels. C'est un des mystères de la peinture chez certains coloristes privilégiés.

L'exposition du boulevard a rassemblé neuf Watteau, et même onze, suivant le catalogue. Le Louvre n'en a qu'un seul: un chef-d'œuvre, il est vrai. Mais, au boulevard, on peut compter aussi plusieurs chefs-d'œuvre, en des genres différents : *le Rendez-vous de chasse* (à M. de Morny), *le Gilles* (à M. Lacaze), et, comme qualité et pureté, *l'Indifférent* et *la Finette*, deux petits pendants que posséda madame de Pompadour.

Le Rendez-vous de Chasse, gravé par Aubert, a passé dans le cabinet Racine du Jonquoy; son pendant, *les Amusements champêtres*, gravé par Audran, était autrefois dans les collections de Vaudreuil et de Montalot. Ces deux tableaux, réunis dans la galerie Fesch, furent payés 5,000 écus romains (environ 30,000 francs) à la vente publique, par M. Horsin-Déon, qui, peu après, les revendit ensemble à M. de Morny 45,000 francs. Depuis, *les Amusements champêtres* furent cédés à lord Hertford; et ils ont paru à l'exhibition de Manchester, où le propriétaire en aurait refusé, dit-on, plus de 2,000 guinées! Nos deux Watteau, de 30,000 francs en 1845 valent aujourd'hui bien plus de 100,000 francs!

La progression des œuvres de ce maître a été prodigieuse, si l'on recherche les prix depuis trente à quarante ans : le plus beau Watteau de la collection de M. Thomas Baring, à Londres, *la Fête de Village*, fut acheté jadis 10 francs! par M. Carrier, qui le donna à son maître, M. Saint, puis vendu 1,200 francs à la vente Saint (en 1847), puis 12,000 francs en Angleterre; il vaut bien davantage aujourd'hui.

Des Watteau le cours tiendra, car c'est un maître de première qualité en son genre. Mais ses imitateurs ont monté à un taux excessif et qui tombera.

Ces prévisions ne sont point arbitraires; elles reposent sur la *valeur* essentielle de l'objet lui-même comme création d'art. La mode a beau fausser un moment l'équivalence financière de la valeur réelle, elle ne saurait changer le rang d'un maître dans la hiérarchie artiste. Au commencement du XVIIIe siècle, Rembrandt s'est vendu parfois, en Hollande! 10, 20, 40 florins : il vaut maintenant 10, 20, 40,000 francs, et bien davantage pour certaines œuvres. Rembrandt, Aalbert Cuijp, Hobbema, d'autres encore qui ont eu des ascensions subites, ne redescendront plus. Le dernier mot de la postérité est dit sur eux, comme sur Raphaël, Corrége ou Titien.

N'est-il pas singulier qu'une juste appréciation de la peinture française ait tant de peine à s'établir et à demeurer? Cela tient, nous le croyons, à ce qu'il n'y avait point jusqu'ici de *marché* européen pour l'école française, ballottée seulement par le flux et le reflux du goût national, si mobile. A présent, les maîtres admis dans la circulation universelle ne dépendront plus de la fluctuation des systèmes pittoresques. L'Académie prononcerait de nouveaux anathèmes contre Watteau et parviendrait encore à égarer le sentiment public en France, que Watteau serait recueilli et glorifié en Angleterre. Il n'a plus à craindre la dégradation, mais seulement la déportation.

Le Rendez-vous de Chasse est une grande composition (6 pieds sur 4)

très-riche, avec une douzaine de figures, des chevaux, des chiens, du gibier mort, de hauts arbres et un ciel comme les ciels de Rubens, dans les paysages qu'il se donna le plaisir de peindre lui-même. Clairière de forêt, largement percée sur l'horizon, et, tout au beau milieu, deux jeunes couples assis; l'une des femmes, en rose, est de profil à droite; l'autre, en bleu tendre, est vue de dos : Watteau tourne souvent ses femmes à l'envers, pour montrer des chignons charmants et la naissance des cheveux dans la fosse du cou. Ah! qu'elles sont bien placées là, ces deux chasseresses d'occasion, en robes de soie miroitantes, pour recevoir la lumière et former le joyau central de cette peinture précieuse!

Au second plan de la clairière, on aperçoit encore deux autres couples qui s'égarent sur le bord de la forêt. Watteau n'est pas comme les dieux : il ne « se réjouit pas de l'impair », et c'est peut-être d'après ses tableaux qu'on a inventé le refrain : « Ah ! qu'on est bien, quand on est deux ! »

La grande futaie occupe toute la droite de la composition, mais, en avant des arbres, dans une douce pénombre, est un groupe principal : ils sont trois pour le moment, une jeune femme, en jaune, qui arrive sur un cheval gris pommelé, vu de croupe, et deux gentilshommes qui s'empressent pour la recevoir dans leurs bras; lequel des deux choisira-t-elle pour aller converser aussi sur le gazon?

Près du cheval pommelé sont attachés deux autres chevaux : l'alezan tourné de profil n'est pas heureux de dessin, ni même de couleur; c'est l'endroit faible du tableau.

A gauche, au milieu de halliers, se repose, tout seul! un jeune chasseur, tenant à la main son fusil. Il vient sans doute de tuer le lièvre et des oiseaux suspendus à des branchages. Ce lièvre est merveilleux et digne de Chardin ou de Jan Fyt. Cinq chiens de chasse se groupent du même côté. Il y a encore, çà et là, deux ou trois autres figures de chasseurs avec des fusils.

M. de Morny est aussi l'heureux propriétaire du délicieux Watteau gravé sous le titre : *la Famille;* il y a, en effet, une fillette ajoutée au couple habituel. Mais ce qu'on voit surtout, c'est la femme, toute vêtue de soie jaune, assise de profil à gauche, sur une espèce de tertre, dans la campagne; de l'homme, étendu sur le terrain en pente, on ne voit que la tête et les épaules, par derrière, en raccourci; entre eux deux est la petite fille. Pour fond, des arbres qui montent de chaque côté, et au milieu une percée de ciel. Ce haut de la peinture est un peu frotté, malheureusement. Mais que la robe jaune de la femme est d'un beau ton à la Véronèse! et que la tête est énergiquement dessinée et modelée dans son extrême finesse! On y reconnaît un des modèles affectionnés de Watteau,

et qui passe pour être madame de Julienne, la femme de son ami, — et son amie. C'est le même type que dans la superbe *Naïade*, à mi-corps et sans draperie, la seule figure nue, de grandeur naturelle, que Watteau ait peinte, à ce que je crois. Cette *Naïade*, appartenant à M. Barroilhet, paraîtra sans doute à notre exposition, qui se complétera bientôt avec d'autres œuvres rares et peu connues du public.

A M. de Morny appartient encore un tout petit tableau, intitulé, au catalogue provisoire : *le Repos dans la campagne*, mais gravé sous le titre : *l'Amour paisible*. Une demi-douzaine de figurines en miniature, assises au milieu d'un paysage accidenté et borné par des montagnes. Par quelles fatalités ce bijou merveilleux a-t-il été dénaturé, et usé si cruellement, qu'on a dû le retravailler dans toutes ses ciselures, refaire les têtes, et les pieds, et les mains, qui n'ont plus rien de leur délicate perfection primitive! Hélas! il n'y a point d'orfévre assez habile pour restaurer les bijoux de Watteau!

Le quatrième Watteau porté au nom de M. de Morny, sous le titre *la Danse vénitienne*, est un Pater. Ce sujet a bien été peint par Watteau et gravé comme tel par Scotin, sous le titre *les Plaisirs du Bal*; et l'original de Watteau est aujourd'hui à la galerie de Dulwich College, près Londres, sous le titre *le Bal champêtre*, n° 210 du catalogue, qui malheureusement ne donne pas les dimensions; mais, autant que je me le rappelle, le tableau de Dulwich Gallery est plus grand que le tableau de M. de Morny.

Il suffit d'un coup d'œil sur *la Danse vénitienne* pour restituer cette peinture à Pater : le caractère du dessin peu volontaire, la touche légère et faible, la couleur superficielle, tout est de lui ; en copiant son maître, il a même changé les types des têtes, retroussé les nez à sa façon et arrondi les visages. La tradition de ce tableau est d'ailleurs décisive : il a passé à la vente Grammont, en 1775, comme Pater, 1,500 livres; à la vente Blondel de Gagny, comme Pater « peint d'après Watteau, » 2,000 livres; à la vente Landgraff, 1784, « *le Bal*, d'après Watteau, » 3,700 livres.

Ah! voici Pierrot dans toute sa beauté, Pierrot dans toute sa taille, planté droit et roide, les deux bras ballants contre le corps! Pierrot de pleine face, bien à l'aise dans son blanc costume qui flotte, sa tête malicieuse et souriante encadrée dans l'auréole de son chapeau souple, au bord retroussé. On dit que Watteau n'a jamais peint d'autre figure entière, de grandeur naturelle; c'est dommage, car il les peint aussi bien que les peignaient Rubens ou Véronèse.

Pierrot n'est pas seul; il précède la troupe de ses amis, qui s'en vont — quelque part se promener dans la campagne. Le premier il a escaladé

une éminence de terrain sur laquelle il fait statue; mais, derrière lui, à droite, une femme de profil (Sylvie), un homme en veste et toque rouges (Mezzetin), et un autre compagnon, montrent déjà la tête et le haut du torse. A gauche, arrive aussi le bon Docteur sur son âne, et il rit, et il souffle, et il se hâte pour rattraper son ami Pierrot.

Ce n'est pas commode de peindre une figure toute blanche en plein air. Les blancs de ce costume de Gilles sont merveilleux. Il est vrai que les tons vaillants des personnages qui apparaissent à la hauteur des chevilles de Pierrot, les rouges vifs du Mezzetin, les noirs profonds du Docteur, assurent la valeur relative de ces blancs sur le fond de ciel clair.

L'ampleur et la solidité de l'exécution surprennent aussi, dans cette peinture hors des proportions habituelles au maître. Presque tous les peintres de figurines se sont perdus quand ils ont voulu risquer les figures de grandeur naturelle; chez les Hollandais, par exemple, Metsu, Berchem, Du Jardin et bien d'autres. Au contraire, les brosseurs de grandes compositions sont admirables lorsqu'ils s'amusent avec de petits personnages, Frans Hals, par exemple, dans ses portraits de la dimension de ceux de Terburg. L'incomparable ciseleur Benvenuto Cellini est assez ordinaire dans sa gigantesque statue du Persée, tandis que Michel-Ange aurait pu faire les sculptures d'un vase ou d'un bijou. Il y a je ne sais quelles limites entre les différences des proportions, et qu'il est très-difficile de franchir du côté où les images grandissent. Poussin, habitué aux petites figures, n'est pas si bon dans son *François-Xavier* (n° 434 au Louvre) que dans ses *Bergers d'Arcadie*. C'est le signe qu'on est très-artiste quand on peut faire également bien toutes les proportions. Chardin aussi a ce mérite-là, comme Watteau.

Le *Gilles* provient de la collection de M. de Cypierre, qui avait réuni, en si beaux exemplaires, Watteau, Chardin, Boucher, Fragonard, et d'autres maîtres du XVIII[e] siècle. Nous retrouverons encore ici plusieurs tableaux de cette vente célèbre, par exemple *le Toton* de Chardin.

L'Indifférent est la contre-partie du *Gilles*. Il est pareillement debout, de face, mais il a les bras étendus horizontalement en balancier, comme quelqu'un qui va faire une pirouette, et la figure entière n'a pas 20 cent. de haut. Oh! le gentil danseur, avec son petit crispin rosâtre, doublé de bleu tendre, sur une veste d'un bleu enverduré! culotte pareille, et des bas roses; le chapeau à bord retroussé, dans les verts fins du costume, qui joue ainsi sur deux tons d'une extrême délicatesse. A gauche, un fond d'arbres, toujours entre le vert et le bleu; à droite, un fond de soleil couchant, dans des roses argentins qui répondent au petit manteau et aux bas de soie. N'est-il pas singulier que les feuillages et le ciel soient

peints avec la même pâte qui miroite sur le costume? Tout le prestige est dans ces nuances brisées, innommables, qui se pénètrent mutuellement, se reflètent, s'accordent, et produisent une harmonie très-simple et en quelque sorte monochrome, mais extrêmement distinguée et rare.

Le même phénomène s'observe aussi dans *la Finette*, et peut-être avec encore plus d'intensité. Elle est assise, presque de dos, mais la tête retournée de trois quarts. Son bras gauche tient une mandoline dont on n'aperçoit que le manche. Sa longue robe traînante est d'un gris perle à reflets roses et argentins, du même ton que le ciel où se couche le soleil et que l'entourage de paysage très-fantastique! Watteau est de ceux qui peignent la couleur de l'air et non la couleur des objets, et c'est pourquoi leur couleur — la lumière — est indescriptible. Il y a des tableaux de Rembrandt et de Velazquez dont il est absolument impossible d'indiquer, par des mots approximatifs, la couleur dominante.

Pourquoi ces deux adorables figurines s'appellent *l'Indifférent* et *la Finette*, je n'en sais rien et ça m'est égal, et je ne l'ai point demandé à M. Lacaze qui doit bien le savoir. Peut-être ont-elles été ainsi baptisées sur la gravure d'Audran ou sur l'eau-forte de Boucher.

Le quatrième Watteau de la collection Lacaze est intitulé *l'Heureuse chute*. Soit. On devine bien que cette jolie femme blonde, mi-renversée, doit avoir les « talons courts, » ainsi qu'on disait, au XVIe siècle, des dames faciles à la renverse. Elle aura trébuché contre quelque brin d'herbe ou quelque fleurette, et son ami qui l'accompagne l'aura un peu aidée à tomber. Elle a pourtant l'air de chercher à se redresser, et sa petite main gauche appuyée sur le gazon se crispe nerveusement. Elle est vue de dos, et son cou de cygne — avec Watteau il faut reprendre parfois les vieilles images de la langue pompadour — sort d'un corsage lilas tendre. Le jeune homme, penché vers elle, est vu de face, et leurs deux têtes rapprochées se découpent sur un ciel azuré, un peu vif de ton. Ce fond du tableau semble dépouillé de quelques glacis primitifs qui devaient adoucir la transition de ces bleus du ciel au vermillon éclatant sur le visage du jeune homme.

Un huitième Watteau appartient à M. Richard Wallace. Nous tenons, cette fois, Arlequin et sa bonne amie Colombine. Ils sont assis à l'écart, pendant que les camarades de la troupe font de la musique. Colombine a une robe, la plus belle du monde, dans des tons safran d'une haute fantaisie. Arlequin le bigarré doit être fou de couleur, et il n'est pas étonnant qu'il fasse la cour à une jolie fille si heureusement parée. Que lui conte-t-il, avec ses gestes indiscrets et ses mouvements serpentins? *L'Indis-*

cret est le titre que porte le tableau dans le catalogue, mais je crois qu'il a été gravé sous le titre : *l'Amour badin.*

Le neuvième Watteau, *les Artistes de la Comédie italienne*, appartient à M. James de Rothschild. Pierrot encore, et le Docteur; Sylvie et Colombine, et Léandre. Ces figures ne sont pas de très-belle qualité; elles ont perdu, par des hasards quelconques, la fleur de l'exécution, ces accents subtils de la touche particulière à Watteau, si ce n'est dans le personnage de gauche, dont la petite main avancée tient une mandoline. Tout le haut du tableau, un ciel lumineux entre des groupes d'arbres qui s'élancent de chaque côté, est très-poétique et heureusement d'une bonne conservation.

On attribue encore à Watteau — pour faire les onze avec le *Pater* de M. de Morny — une excellente peinture, *Clytie adorant le soleil*, qui a souvent passé pour Watteau, mais qui n'est pas de lui, à notre avis. Le type de la tête, le caractère du dessin, dans les mains surtout, la qualité du ton un peu rougeâtre, se rapprochent de François Lemoine; on y remarque aussi un détail assez particulier à ce maître, le contour du dessin tracé par une ligne de brun-rouge. Dans la couleur du ciel, dans certaines adresses de la touche, on retrouverait cependant assez Watteau. Comment expliquer tout cela? Ces artistes du XVIIIe siècle se sont quelquefois pastichés les uns les autres. Il n'est guère probable que Watteau, qui mourut avant que Lemoine, un peu plus jeune que lui, fût devenu célèbre, ait imité la manière de Lemoine, tandis que celui-ci peut avoir imité le peintre si recherché des amateurs contemporains. Mais, qu'on donne cette belle œuvre à Lemoine ou qu'on la laisse à Watteau, elle est de premier rang dans l'école du XVIIIe siècle.

Il est regrettable qu'on n'ait pas recueilli une collection de dessins de Watteau, qui sont si expressifs et si savants, et qui eussent fait à merveille parmi les pastels de Latour et les superbes fusains de Prud'hon. Depuis l'ouverture de l'exhibition, on a seulement récolté deux feuilles d'études, appartenant à MM. de Goncourt.

Lancret a quatre tableaux :

La Comédie italienne, composition presque analogue au Watteau de M. de Rothschild, avec Pierrot au milieu; — *le Gascon puni*, intérieur avec quatre figures représentant la fable de La Fontaine; toujours à M. Lacaze, et à compter parmi les meilleures productions du maître; — *Le Repos près de la fontaine*, deux petits couples dans un parc; riche architecture autour de la fontaine, ombragée de grands arbres; le dessin des figures est bien faible, la touche est bien ronde dans le paysage, l'ensemble est bien rouge et bien mou : est-ce à Lancret qu'il faut reprocher cela?

Le quatrième Lancret, un *Joueur de basse*, appartenant à M. Burat, est évidemment un portrait. Ici, plus de caprice dans les ajustements : un costume brun tout simple, une perruque poudrée ; — plus de contorsions dans la tournure : une pose modeste et sans frimes; — la tête un peu penchée de côté, comme fait un musicien qui s'écoute; le visage un peu creusé et la physionomie mélancolique; un drôle de nez, *biseauté* à la pointe. Que ça ressemble à Watteau! C'est lui, bien sûr. Lancret l'aura peint, dans le temps où ils étaient amis, avant qu'une sorte de rivalité bien superficielle les eût brouillés, mettez vers 1715; le joueur de basse a l'air d'avoir environ trente ans, qui était l'âge de Watteau à cette date.

De plus, si l'exécution en général paraît bien de Lancret, dans sa manière la plus soignée et à la fois la plus large, quelques parties, par exemple la main droite et le poignet sortant de sa manchette blanche, pourraient être de Watteau lui-même. C'est très-concevable, si le portrait est le sien. Watteau fut toujours à l'état de maître vis-à-vis de Lancret, qui avait six ans de moins que lui, et il est naturel qu'il ait mis sa griffe — à sa main, — ou à d'autres endroits de la peinture, pour y ajouter ces réveillons et ces finesses qui caractérisent spécialement sa pratique.

Il est bon que chacun dise son idée à l'aventure sur les œuvres intéressantes et qui ne paraissent pas encore définitivement classées comme il faut. Nous consignons donc ici ces observations, pour qu'on en fasse ce qu'on voudra.

Huit *Pater*, et tous de fine qualité :

Deux petits pendants, à M. James de Rothschild : *la Cueillette des roses* et *le Musicien*, cinq figures dans chacun, sur des toiles qui n'ont pas un pied de large; c'est clair, spirituel, distingué.

Une *Assemblée galante dans un parc* (à M. de Morny), composition très-importante pour le maître (2 pieds de large environ) ; il y a des musiciens, des danseurs, des promeneurs et — des amoureux; il y a des fontaines, des statues, des fleuves, des arbres, et des montagnes au fond.

La Levée du camp, autre tableau de même dimension à peu près et d'égale importance, sauf coquetterie des sujets; appartenant à M. Van Cuyck ; il y a des chevaux, une charrette, une tente et des groupes adroitement disposés. A gauche, en bas, est la signature : PATER. Si elle n'est pas apocryphe, c'est rare.

Autre *Assemblée galante*, dix figures : les artistes de la Comédie italienne, cette fois, qui vont déjeuner en plein air. Collection de M. Lacaze, qui n'a que des exemplaires de choix.

Autre *Repas dans la campagne*, avec un domestique en Turc, qui porte des rafraîchissements. A M. Henri Didier.

Restent deux pendants, qui ont été séparés par le hasard : *la Toilette*, à M. Lacaze ; *le Bain*, à un *amateur* — de haute volée. Ces deux scènes d'intérieur ont été gravées, je crois, sous d'autres titres.

Dans *la Toilette*, toutes ces petites poupées sont délicieuses, surtout la femmelette à gauche, en jupon vert, et celle qu'on voit de dos, à droite, en robe d'un rouge vif.

Pour *le Bain*, il faut dire que la composition n'appartient pas à Pater, bien que la peinture soit parfaitement de lui. La composition est de Watteau, et le tableau original fut peint par Watteau pour la famille d'Arenberg, ainsi que *le Bain rustique*, gravé par Chardon ; son titre consacré est : *la Surprise au bain ;* on appelle encore ces deux pendants de Watteau : *le Bain froid* et *le Bain chaud ;* ils ont 46 centimètres et demi de hauteur sur 55 centimètres et demi de largeur. On les conserve toujours à l'hôtel d'Arenberg, non pas dans la galerie des tableaux, ouverte aux visiteurs, mais dans les appartements privés, — sans doute à cause de la liberté du costume des baigneuses.

En copiant Watteau, Pater a fait quelques variantes de détail, et, comme le Watteau de l'hôtel d'Arenberg est presque inconnu, nous reproduirons la description que nous en avons donnée dans le catalogue de la *Galerie d'Arenberg*. On appréciera ainsi les différences entre le tableau du maître et celui de l'élève :

« Intérieur de boudoir, très-coquet, avec un fond de lambris à niches cintrées et sculptées, dans l'une desquelles une fontaine (Pater a mis des cartouches, avec des portraits surmontés de couronnes) ; à droite, une toilette élégante, surmontée d'une glace ; à gauche, un divan et un pliant.

« Au milieu, une jeune femme sort du bain ; elle est toute nue, assise sur sa baignoire (la baigneuse de Pater n'a encore qu'une jambe hors du bain), et vue de face ; un peu en arrière à droite, une soubrette debout, de profil, en corsage gris tendre, présente à sa maîtresse une fine chemise ; à gauche, une autre soubrette, en rose, se penche, tenant à la main une draperie ; en avant, une servante accroupie, vêtue en paysanne, glisse des mules de Cendrillon sous les petits pieds de la femme nue. C'est le groupe principal (il y a quelques changements dans les attitudes des soubrettes de Pater).

« Au premier plan, une troisième soubrette, en robe bariolée, rouge et citron (robe rouge uni chez Pater), prend des boîtes de senteur sur la toilette. Du même côté, à droite, dans l'angle du fond, en pénombre, une quatrième *meschine* soulève indiscrètement le rideau d'une fenêtre, et,

derrière la vitre, on aperçoit la tête curieuse d'un jeune amoureux[1]. »

Pensez qu'il y a une incommensurable distance entre l'œuvre de Watteau et celle de Pater ! Watteau est un grand peintre, outre qu'il est inventeur et original ; Pater n'est qu'un copiste, un enlumineur leste et gentil. Les petites babioles qu'il imite de Watteau n'ont d'intérêt qu'à la condition d'être imprégnées d'art; j'entends à la fois dans le style ou le caractère et dans la qualité de l'exécution. N'est-ce pas là ce qui fait que les Hollandais comme Brouwer, Ostade, Steen, de Hooch, Terburg, Metsu et autres sont des maîtres et que leurs œuvres si simples ou si triviales existent cependant, à juste titre, à côté des nobles œuvres de l'art italien ?

Voyant les raffinés exalter quelques peintres du XVIIIe siècle, Watteau et Chardin par exemple, et à un autre degré Boucher et Fragonard, voilà que la foule des amateurs, croyant agir dans le même sens, a soulevé jusqu'à une hauteur démesurée la plupart des peintres de la même école. Parce que Watteau vaut 10,000, 25,000, 50,000 francs, ce n'est pas une raison pour que Pater en vaille la moitié. La réhabilitation de l'école du XVIIIe siècle concerne les maîtres uniquement, et la hausse factice de leurs imitateurs ne sera que passagère. Chardin n'est pas encore à son prix ; Pater, Lancret et bien d'autres sont au delà, car leurs œuvres sont des objets de luxe plutôt que des objets d'art. La hiérarchie légitime n'est pas encore bien réglée parmi ces nouveaux ressuscités. Plusieurs exhibitions comme celle du boulevard aideraient à déterminer les places qui appartiennent à chacun d'eux. Il faut espérer que cette exposition sera la première d'une série où nous verrons successivement tous les trésors que renferment les collections particulières, non-seulement de Paris, mais de la France.

W. BÜRGER.

1. *Galerie d'Arenberg*, p. 178. 1 vol. in-18, Bruxelles et Leipzig. 1859.

(*La suite au prochain numéro*)

LE MUSÉE CORRER[1]

Le premier jour de janvier, l'année 1830, Teodoro Correr, Vénitien et l'un des derniers en ligne directe de cette illustre famille patricienne qui donna à l'Église un pape et à la sérénissime république de Venise de nombreux capitaines de guerre, des procurateurs de Saint-Marc, des sénateurs et des ambassadeurs pendant le cours de tant de siècles, Teodoro Correr, dis-je, fit un testament. De *manu propriâ,* il léguait à sa patrie vénérée le gage précieux du persévérant amour que, dans sa longue carrière, il avait partagé entre les œuvres d'art et les objets de ce culte qui, depuis peu d'années, a été définitivement et judicieusement consacré sous le nom de Curiosité. Ce gage précieux est le musée où la Venise du passé est si heureusement représentée par la variété et le genre de ces choses aux formes tantôt délicates et pures, tantôt bizarres et maniérées, mais originales toujours, qu'elle excellait à produire. Le *Museo Correr* est donc spécialement, entre tous les musées, un musée vénitien, non pas seulement en raison de la qualité vénitienne de son créateur et par celle du lieu qu'il occupe, mais bien plus encore par l'origine essentielle et par le caractère des principaux objets qu'il renferme.

Jusqu'à présent, cette collection charmante était restée privée de ce qu'on pourrait appeler le *livre d'or* indispensable à toute collection sérieuse, je veux dire un catalogue assez raisonné pour que le lecteur comprenne rapidement que le bon sens dans la critique et le goût vrai dans l'art y ont eu le pas sur les ridicules bavardages et les sottes excla-

1. *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr di Venezia,* scritta da Vincenzo Lazari. 1 vol. in-8°.

mations de la réclame : ce livre d'or qui lui manquait est sorti récemment des presses vénitiennes; nous en devons l'œuvre au conservateur actuel du musée, à M. Vincenzo Lazari, sous le titre de : *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr di Venezia.* L'érudition et l'étendue des notes, l'autorité des sources invoquées, la clarté et l'ordre des divisions par genres d'objets, la sûreté des aperçus historiques précédant chacune des séries, sont les qualités premières de ce catalogue qu'il faut regarder comme un bon livre, et de telles qualités sont assez fortes par elles-mêmes pour valoir à l'ouvrage qu'elles distinguent, l'attention des maîtres et des amis de la curiosité.

La biographie et l'éloge du fondateur ouvrent le livre, et c'est justice; mais elles n'ont rien d'exagéré, grâce au sens très-droit du biographe, qui, à ce titre, ne s'est pas cru contraint à voir un demi-dieu ou un héros des temps antiques dans le personnage qu'il n'avait, en effet, à montrer que comme un amateur accompli et un parfait honnête homme, capable de former une collection d'élite dans un double but de satisfaction personnelle et de générosité patriotique. Teodoro Correr était, en effet, un de ces hommes dont l'esprit n'est pas de nature à fournir plusieurs carrières; il n'aurait assurément jamais su être général et amateur à la fois, ou ministre et collectionneur, et sans contredit aussi il était plutôt fait pour être amateur et collectionneur que pour être général ou ministre : il en a donné une preuve notable lorsque, comprenant son insuffisance ou son peu de goût pour le mouvement des affaires, comme pour les manéges de la politique, il prit le vêtement d'abbé dans le but de se facilement éviter tout accès aux charges d'État où l'appelait sa naissance. La république, en effet, depuis un temps immémorial, avait toujours exclu du traitement de ses affaires les moindres comme les plus grands hommes d'église, leur abandonnant volontiers tout, hormis l'usage de la politique. Or, comme une de ses lois fondamentales voulait que tout patricien, dès l'âge de vingt-cinq ans, dût payer de sa personne et répondre effectivement aux destins de l'élection pour l'emploi des charges, le seul moyen d'échapper à cette volonté d'État consistait à être d'église, prêtre, moine ou abbé. Teodoro Correr, dont toute l'ambition était celle du repos, se fit donc abbé, et il en prit les insignes en 1780 : il était né en 1750. Du jour où le patricien Correr fut l'abbé de ce nom, toutes ses facultés et ses aptitudes furent au service de ses goûts favoris : il n'eut plus qu'une idée, celle d'une collection; plus qu'un but, celui d'une collection, et jusqu'à l'âge de quatre-vingts ans il voua à cette idée et à ce but les moyens d'action et d'acquisition dont il était capable. Ainsi fut formé le musée Correr, légué à la commune de Venise par son fondateur,

le 1er janvier de l'année 1830. L'abbé collectionneur avait-il pressenti l'heure de sa fin? Ce qu'il y a de certain, c'est que la mort du testateur suivit de près l'acte testamentaire, car le 20 février de la même année trépassa cet homme de bien. « S'étant ainsi élevé, dit M. Vincenzo Lazari, le plus noble monument qu'il soit donné à un homme de se destiner à lui-même sans jactance ni vanité; prévoyant, en effet, que l'extinction de la branche directe de sa famille ne tarderait point à s'accomplir, il prit des dispositions dernières pour garantir la perpétuelle sauvegarde des choses qu'il avait recueillies, et fonda dans sa propre résidence un *instituto di arti belle e di antichità*, à l'entretien et à l'embellissement duquel il consacra tout son avoir; spécifiant dans ce but des honoraires à un conservateur élu et une paye fixe à un gardien, à un économe et à quelques gens de service, établissant que deux jours par semaine seraient réservés à l'accès du public, et confiant ce monument pour toujours à l'unique protection de la municipalité de Venise. Ce fut donc pour accomplir la volonté du testateur que la commission municipale de la ville préposa à la direction du musée Correr, en 1835, le comte Marc Antonio Corniani degli Algarotti, et, à la mort de ce dernier, l'homme de lettres et de goût Luigi Correr. » Ce second directeur ayant cessé de vivre en 1850, la municipalité de Venise sut rendre hommage au talent et à la science par le choix qu'elle fit de M. Vincenzo Lazari, directeur actuel, et le premier auteur d'un classement définitif du musée confié à ses soins.

C'est sur la paroisse de San-Giovanni decollato (autrement dit en dialecte du lieu San-Zuan degola), rive gauche du Canal Grande, qu'il faut chercher la Raccolta Correr. Elle remplit aujourd'hui les diverses salles de la modeste résidence qui y fut élevée sur les ruines de l'ancien palais de l'illustre famille de l'abbé patricien Teodoro. Les divers trésors de cette collection se répartissent en tableaux, en majoliques de Faenza, de Gubbio, d'Urbino, de Casteldurante, de Venise, de Pesaro, de Castelli et de fabriques incertaines, en porcelaines de Saxe, de Chine, du Japon et de Venise, en cristaux de Murano, en mosaïques, en émaux sur cuivre, en nielles, en pierres gravées, en œuvres d'ivoire, en ouvrages de matières variées, en sculptures sur bois, en meubles rares, en orfévreries, en bronzes, en damaschines, en armes, en marbres, en terres cuites, en médailles, en manuscrits et en gravures. Souvent on s'est étonné de la variété des objets (plus encore que de leur nombre) réunis de son vivant par le créateur de la collection; mais à mon sens on s'étonnerait moins si on se reportait à l'époque de l'histoire de Venise où l'abbé monta les premiers degrés du temple de la *curiosité*. En peu de mots j'expliquerai ma pensée : c'est d'ailleurs de l'histoire toute pure.

Y eut-il, en effet, jamais un moment plus favorable pour la variété, et le choix, et l'abondance, et l'occasion de trésors capables de satisfaire les désirs et les recherches d'un curieux? Que n'a-t-il vécu dans ces temps le dévoué Sauvageot, cet honnête homme et ce gourmet laborieux dans les choses d'art! N'était-ce pas en 1780, que notre abbé Correr jeta les premières bases de son délicat édifice, et n'était-ce pas à Venise? Venise qui avait été par excellence, depuis la fin du XIIIe siècle, la place de l'Europe où s'étaient fabriqués et où étaient parvenus de toutes parts, tant de l'Orient que de l'Occident, les plus curieux produits de l'art au service de la fantaisie et de l'invention; Venise où, pour les goûts fastueux et merveilleux que déployaient dans leurs demeures les richissimes patriciens et les premiers négociants du monde, les objets du plus simple usage étaient des objets d'art assouplis aux mille caprices d'une forme sans cesse heureuse? Quelle n'était pas la renommée de l'orfévrerie, de la verrerie, de la serrurerie vénitiennes, sans parler de ces délicieux ouvrages de broderie au point, sans parler de l'invention de ces nombreux riens que les puissants de nos jours couvrent d'or pour le plus grand air de leurs cabinets et pour la plus fine élégance des boudoirs de leurs femmes! Venise et Florence, ces deux perles de l'Italie artiste, ne furent-elles pas, pendant près de deux siècles, les deux entrepôts du monde où arrivaient, en fait de meubles, de bijoux et autres choses de suprême luxe, les commandes des souverains, des grands seigneurs et des grands marchands? Que ne s'était-il pas amassé d'ailleurs, — aujourd'hui encore nous en avons des preuves dans les débris qui ont survécu aux agitations des temps, — que ne s'était-il, dis-je, amassé dans ces demeures magnifiques, où depuis les splendides tentures de brocart d'or marié au velours, dites *soprarizi*, jusqu'aux marteaux et aux poignées de bronze des portes, où depuis les siéges et les fanaux des vestibules jusqu'aux stucs, aux boiseries et aux décorations des plafonds, tout respirait et révélait le travail heureux dans l'invention, heureux dans le goût, heureux dans la forme, et sans dissimulation dans le choix de la matière première. Sans vouloir médire des choses de mon siècle, sans méconnaître ses admirables efforts et ses prodigieux succès pour augmenter et faciliter le bien-être de toutes les créatures de Dieu, je n'en crois pas moins pouvoir dire, me renfermant dans mon égoïsme de curieux : Fortunée l'époque où le carton-pierre ne singeait pas le bronze, où des pâtes impossibles et dégoûtantes n'imitaient pas les habiles fouillements et les adroites pénétrations du ciseau! Ce n'est pas la galvanoplastie qui engendrera parmi ses ouvriers un Benvenuto Cellini. Y a-t-il de la vaillance à confier à des appareils mathématiques le soin de sculpter un métal qui lui-même n'est souvent qu'une

composition douteuse appelée à être le facile jouet de la moindre durée? L'industrie, malgré le cortége de ses innombrables tromperies, est la merveille des temps modernes; mais délivrée de ce cortége, quelle merveille ne serait-elle pas? Cherchez la réponse à Venise, à Florence et à Ferrare pendant le XVIe siècle. Ce que Venise a fourni à la curiosité est immense et ne saurait être défini. Il n'y a donc point à s'étonner de la variété vénitienne des élégantes richesses du musée Correr; pour ma part, si j'avais à m'étonner à ce propos, je ne le ferais qu'en sens contraire et serais plutôt disposé à trouver surprenant que cette variété ne fût pas plus grande. L'abbé Correr, tout en suivant les traditions d'illustres Vénitiens amateurs, qui avaient fondé aux siècles passés des collections admirables, tels qu'un Bembo, un Domenico Grimani, un Loredan et un Farsetti, était une véritable exception, un *original* pour son temps. 1780 rappelle, en effet, une époque de corruption et de décadence pour Venise; ces brillants instincts qui, cent et deux cents ans auparavant, avaient mis en si beau relief le patriciat vénitien, dès lors appartenaient à l'histoire, et par conséquent n'étaient plus de ce monde. La période qui sépare l'année 1780 de l'année 1830 (période intelligente de la vie de Correr) nous représente une époque excellente, un âge d'or pour les curieux, les amateurs et les antiquaires. Venise fut alors la terre de Chanaan des *occasions*. La mollesse et les plaisirs, les insouciances et les désœuvrements, les intrigues innombrables, les jeux de hasard et les *ridotti* avaient abattu les esprits, gâté les cœurs, dominé les habitudes. Le besoin de l'étourdissement avait pris le pas sur le besoin de la gloire. Cette activité merveilleuse, qui avait fait de Venise une cité et des Vénitiens un peuple si fameux, était singulièrement tournée à l'état d'indifférence, et il faut avouer que vers 1795 et 1796, à la veille de la chute déplorable de la plus durable des républiques, l'art chez elle tenait beaucoup de sa politique, c'est-à-dire que, sauf quelques exceptions brillantes encore dans l'un et l'autre camp, il était au plus bas. Pour satisfaire toutes les recherches de la débauche, pour répondre aux dangereux instincts d'une insouciance coupable, le besoin d'argent était donc la première nécessité : au milieu de ce monde frivole, oublieux des ancêtres et de leurs titres à des gloires si variées, il est facile de se représenter la belle campagne que pouvait faire un amateur sérieux, prudent et expérimenté, inquiet des occasions, à l'affût des curiosités qui désertaient leurs vieux et vénérables abris, sous le pavillon trop peu fier de leurs nouveaux possesseurs, auprès desquels l'art et son culte étaient assurément choses et sentiments à fort bon marché. Les renversements politiques de 1797, conséquences inévitables d'une semblable décadence, furent

loin de mettre en hausse la valeur des objets que recherchait le collectionneur vénitien. Dans ce grand naufrage de Venise, que n'y eut-il à sauver pour qui, ainsi que Teodoro Correr, tenait prête la barque de sauvetage! Sans doute, le plus grand goût, la critique la plus épurée, ne présidèrent pas toujours dans chacune des acquisitions du noble abbé; mais il ne faut pas oublier que le but essentiel de Correr se résumait dans une idée constamment vénitienne : le but était une *raccolta veneziana* plutôt peut-être qu'une *raccolta classica.* Ainsi se peut-on expliquer comment, lorsque la collection sortit, toute fraîche et sans examen, du testament du donateur pour entrer dans les mains du légataire, beaucoup de *bon* côtoyait beaucoup de médiocre. Le but tout vénitien du collectionneur est après tout une excuse honorable aux quelques défauts de son choix : je vois, d'après un passage de la préface de l'auteur des *Notizie*, que ce reproche n'a pas manqué d'être formulé souvent par quelques ultra-puristes; mais assurément ce n'est pas nous qui nous en ferons l'écho, sachant très-bien que, même avant la minutieuse inquisition du directeur actuel, le très-bon grain dominait l'ivraie dans la *raccolta Correr*. Je prends hautement la défense de cet homme, dominé que je suis par le sentiment qui fut le mobile de la vie de ce généreux citoyen. N'a-t-il pas empêché, par l'active sollicitude de son culte, la disparition d'objets très-précieux qui seraient allés, au préjudice de l'honneur de Saint-Marc, enrichir quelques palais de la Grande-Bretagne ou s'enfouir dans quelque cabinet d'amateur à moitié mystérieux ou tout à fait jaloux? Sans ce dévouement et ce soin, où ne seraient pas dispersés ces livres rares ou ces manuscrits uniques, mais révélateurs de la vie politique, ou privée, ou littéraire, ou artiste de la République sérénissime, formant jadis les bibliothèques de Giacomo Soranzo, du doge homme de lettres, Marco Foscarini et du cloître de San-Mattia di Murano? Sous quelles vitrines, loin des lagunes vénitiennes, trouverions-nous les pierres gravées de la glyptothèque de Zanetti? Quelles aventures eût courues cet inestimable médaillier du couvent *della Misericordia* à Padoue, peut-être l'un des plus remarquables qui soient, tant pour la surprenante variété des types que pour la parfaite conservation du plus grand nombre? C'est d'ailleurs un beau titre à la mémoire publique que d'avoir créé avec ses seules ressources, dans un temps de désordre, de dispersion et de négligence, un refuge pour quelques trésors exceptionnels et quelques richesses d'une nature si peu vulgaire, que quiconque veut écrire l'histoire des arts et de la vie dans le passé à Venise, doit d'abord se faire l'observateur familier et attentif des choses de ce refuge.

Plusieurs circonstances récentes prouvent assez l'utilité de cette belle

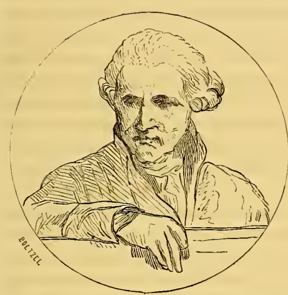
donation, toute municipale. Telles collections, qui n'ont point d'héritiers dignes d'elles, ne trouvent-elles pas dans le Musée Correr un abri bien sûr contre la dispersion de l'enchère publique? Nous en avons eu des exemples dans ces derniers temps : la *raccolta Correr* n'est déjà plus seulement la *raccolta Correr*, mais, par suite de donations diverses, elle est la *raccolta* de plusieurs hommes de goût et de patience, qui ont fait, sinon dans des proportions égales, du moins avec autant d'ardeur, ce que fit M. Sauvageot. Aussi importe-t-il que la municipalité de Venise, augmente l'édifice de ce musée si précieux. Le *Fondaco dei Turchi*, cette ruine admirable, est trop voisin de la *raccolta* pour n'être pas quelque jour relevée et entretenue au bénéfice comme à l'honneur des donateurs. Que des collections nouvelles se forment par suite de nouvelles donations, où les placera-t-on? C'est à peine si les salles actuelles suffisent aux richesses qu'elles doivent contenir. L'idée de l'adjonction du *Fondaco dei Turchi* au *Museo Correr* est excellente : le podestat Alessandro Marcello l'a eue, le podestat comte Bembo doit l'exécuter. S'il rencontre des obstacles, il doit les franchir. Que fera-t-on, si l'on n'a des salles prêtes à la recevoir, de cette autre inestimable *raccolta* qui, dit-on, doit écheoir à la ville par la volonté généreuse du chevalier Cicogna, cet érudit de Venise, aussi profond que modeste, cet homme de bien par excellence, cet inappréciable auteur des *Inscrizioni Veneziane* et de la *Bibliografia Veneziana?* N'a-t-il pas consacré ses jours, ses heures, toute son activité et son intelligence aux choses qui sont de la curiosité vénitienne en histoire? Ne doit-on pas une hospitalité aussi prompte qu'honorable à cette collection Cicogna qui, ajoutée à celle de Correr, sera la fleur des possessions municipales? A des hôtes si recommandables, que l'on prépare donc une hospitalité digne d'eux.

Pour nous qui, depuis quelques années, recherchons singulièrement à pénétrer dans la Venise ancienne, et mettons une persévérance exclusive à ne rien méconnaître ni oublier sur ce champ qui, dans la politique comme dans l'art, nous semble si vaste, nous avons voulu proclamer dans cette Revue les ressources offertes aux études les plus séduisantes et les plus attrayantes une collection dont la renommée comme la valeur s'étend chaque jour, et que viennent de consacrer d'une manière si avantageuse les notices publiées par son savant et affable conservateur, M. Vincenzo Lazari.

J'ai dit les origines de ce musée; il me reste maintenant à faire connaître avec quelque détail ses principales richesses.

ARMAND BASCHET.

LES DESSINS DE LOUIS DAVID



Le catalogue de la première vente des œuvres de David, en 1826, ne donne qu'une faible idée de la masse des travaux préparatoires qui avaient été accumulés par ce maître. Études, dessins, calques, croquis de toute espèce formaient une sorte d'encyclopédie des arts plastiques où se trouvaient des renseignements sur toutes choses : monuments de l'antiquité et de la renaissance, tableaux, statues, bas-reliefs, tombeaux, médailles, sujets pittoresques choisis parmi les sites de la campagne de Rome, etc. Douze énormes cahiers[1], dont un, que j'ai compté par curiosité feuille à feuille, ne contient pas moins de cinq cents sujets différents, témoignent que le peintre ne négligeait rien. Quelquefois ce sont de simples croquis, informes aux yeux de l'observateur superficiel, mais offrant quelques traits concis, suffisants pour la mémoire de celui qui a déjà vu ou appris à voir. Ces cahiers se rattachent au séjour de David à Rome, époque de son initiation au grand art. C'est à peine si dans quelques études de chevaux et de cavaliers, d'après Van der Meulen et le Bourguignon, on peut entrevoir ses goûts d'adolescent. Les peintures seules montrent quelques traces des premières impressions qu'il reçut et l'influence du goût contemporain;

1. Deux des cahiers (numéros 3 et 4) appartiennent à M. J.-L. David, petit-fils du peintre.

Deux numéros (7 et 9) sont au Louvre. M. le conservateur des dessins a eu la bonté de me les communiquer.

Deux autres numéros (10 et 11) sont chez M. Chassaignolles, allié de la famille David. Les six autres sont dispersés.

dans les cahiers, il s'est déjà affranchi de tout lien avec le XVIIIe siècle. Quelques-unes de ses compositions célèbres y sont déjà en germe, et presque à chaque page on y remarque son goût vif pour l'antiquité. Outre ces in-folio, il y avait un ou plusieurs cahiers de croquis par chaque tableau; le livret de la vente en désigne un bon nombre.

Au milieu de tant de dessins qui représentent le côté intime de son œuvre, on ne tarde pas à découvrir des traits nouveaux qui ajoutent à l'ensemble de sa physionomie. Ce regain particulier aux dessinateurs dont l'œuvre est, en général, le résultat d'un travail réfléchi, longuement préparé, devient à propos de David une large moisson. Sans compter les matériaux dispersés dans les collections particulières, ce qui a été conservé par la famille, fière à juste titre d'un tel aïeul, est de nature à exciter un vif intérêt. Généreusement admis par elle à y chercher des éléments d'information, j'ai été de plus en plus attiré vers l'étude approfondie de ces archives, monuments de la grande réforme qui nous a valu de si belles pages. Dans le dépouillement de tant de cahiers, on rencontre, à côté des qualités habituelles de David, du naturel, même de l'abandon, et, ce qui est rare chez lui, quelques élans heureux vers la grâce. Tant d'œuvres, pour ainsi dire nouvelles, font sentir qu'il cédait beaucoup moins qu'on ne l'a dit aux inclinations académiques, et qu'il interprétait la nature à la fois avec énergie et simplicité, quand il ne se préoccupait pas d'opposer son art austère aux fantaisies maniérées et lascives de ses devanciers. Dès le début de sa réforme, David, on le sait, s'était donné pour idéal la recherche du beau et du vrai à la façon de l'antique; en même temps, continuateur de la tradition du Poussin, il aspirait à exprimer les idées révélées par la philosophie, en faisant de ses tableaux autant de livres ouverts.

L'art au XVIIIe siècle avait subi de tristes déviations : quoiqu'il eût trouvé beaucoup de charme et de variété dans les séductions de l'esprit et de l'élégance, au fond il était artificiel comme un décor d'opéra. En haine de ces écarts, David avait eu recours à un violent contraste; dans le but de remonter aux vrais principes, il avait accusé presque à outrance un système contraire à l'abandon, à la facilité, au caprice. Comment s'étonner, dès lors, qu'il ait été inévitablement entraîné à exagérer son système? Si quelques-unes de ses œuvres pèchent par la roideur, par le défaut de mouvement, c'est qu'il avait toujours en vue de détruire un art maniéré en affirmant sans cesse la science logique du dessinateur. La nécessité d'une mission si noble et si utile ne me parut jamais plus évidente que le jour où je visitai, il y a quelques années, le pavillon de Luciennes, séjour de madame Dubarry avant la Révolution. Avant qu'il

eût été défiguré par une velléité de propriétaire, ce pavillon, œuvre de Ledoux, offrait au dehors les belles lignes et les délicatesses de l'ordre ionique, mais l'intérieur était consacré à l'art des fêtes galantes et présentait un ensemble décoratif propre à surexciter les sens par l'étalage de voluptueuses frivolités. En quittant ce pavillon où je venais d'évoquer un monde de poëtes, d'artistes et de beaux-esprits, je crus voir, aux dernières lueurs d'un long crépuscule d'automne, ces fantômes entourer la maîtresse du lieu qui m'apparaissait sur les marches du péristyle dans un piquant déshabillé, telle que la représente madame Lebrun dans ses mémoires, « les cheveux blond cendré tombant sur les épaules, la gorge forte, mais belle, le visage animé par des yeux allongés à peine entr'ouverts, n'ayant que des sourires pour le royal amant. » Ce lieu me semblait imprégné, comme eût dit Fénelon, des senteurs des bois de Cythère; on allait même sacrifier une colombe à Vénus sur le seuil de ce temple dédié aux amours faciles. Tout à coup cette vision s'évanouit dans les ombres du soir, à l'instant où cette tête charmante tombait ensanglantée... J'étais transporté dans un monde tout autre : je contemplais l'art sévère de David.

Au lieu d'être affaiblie par les rêveries de l'imagination, la pensée y trouve souvent un moyen de mieux saisir les contrastes qu'offrent certaines époques. Après l'antique travesti par les débauches de la fantaisie et nous montrant des déesses qui ne sont plus que des marquises à leur petit lever, il est intéressant d'observer un peintre de mœurs, que Diderot pressentait sans doute à propos de Greuze, imposant à toute une génération, avec une allure hautaine, un idéal plein de force et de grandeur, parvenant même à passionner les personnages indifférents ou énervés du monde frivole. Quelles qu'aient été les lacunes de son œuvre, le mouvement que David imprima fut si considérable que son nom restera toujours au-dessus de réactions injustes ou violentes.

Les talents les plus mâles ne se produisent pas, en général, d'une venue, et leur physionomie ne s'accuse guère que dans l'âge mûr. Ainsi David, dans sa jeunesse, a été séduit par l'art de Boucher. Si l'on s'en rapporte à la brochure Lenoir, une des plus remarquables publiées sur le maître, il a pu dire, avant son départ pour Rome : « *L'antique ne me séduira pas; l'antique manque d'action, ne remue point.* » M. Delécluze nous le montre à Parme devant le Corrége : « J'étais aveugle, s'écrie-t-il. » Arrivé à Rome, ses yeux s'ouvrent, sa vocation se révèle, et il commence à comprendre l'antique. Toutefois, les œuvres de la période romaine sont celles qui l'attirent le plus; il excelle à les reproduire d'une touche vigoureuse, comme on peut le voir dans les cahiers, tandis que, sous l'empire

d'une préoccupation différente, il recherchait encore, çà et là, les peintres qui se sont attaqué à la nature, partout où elle a du caractère et de la force. La copie de la *Cène* du Valentin se rattache à cette période.

Entraîné vers ce système par l'affinité de son tempérament, il trouve, au sein de ces éléments combinés, l'essor de sa propre organisation. Jamais je n'ai plus senti ce qui me semble constituer le génie de David, qu'en observant au Louvre les galeries d'antiquité de la période romaine. On a quitté l'atmosphère des dieux et les nuages d'or de l'Olympe, on est à Rome dans une région où l'idéal est remplacé par l'héroïque ; on descend de l'Acropole d'Athènes, et l'on se trouve au Forum de Trajan ; au lieu de la tunique des Muses, on a la toge des Césars. Évidemment, David se rattache à une telle filiation. Il savait imprimer aux œuvres de son crayon une fermeté rare et une expression mâle, qui n'était trahie ensuite que par la timidité de son pinceau. Son dessin, d'une précision savante, saisissait le caractère des physionomies, l'âme errante sur les traits du visage !

Après une première transition, *la Peste de Saint-Roch*, dont madame la baronne Meunier possède un dessin par Gérard, aux crayons noir et blanc sur papier bleu, le peintre traite : *les Funérailles de Patrocle, les Bélisaires, Andromaque et son fils pleurant près du corps d'Hector* [1]. Quelques croquis au crayon indiquent, en vue de ces tableaux, ses premières recherches. Bientôt il aborde les sujets romains, remué par la poésie de Corneille et la lecture de Tite-Live, et aussi agité par les rumeurs sourdes qui précédèrent la Révolution. L'idée de dévouement à la patrie, qui vibrait dans toutes les âmes, lui donne l'idée des *Horaces :* c'est ce sujet qu'il médite profondément pour l'envisager sous toutes ses faces. Une composition, par malheur abandonnée, fut le premier fruit de cette gestation : *le vieil Horace défendant son fils.* Son ami Sédaine le détourna de ce projet chez M. de Trudaine, fermier général, où avaient lieu des réunions hebdomadaires. Le dessin au lavis est magistral et l'effet de la scène est profondément dramatique, sans le secours de gestes forcés ou violents, et sans que le style de l'œuvre en ait été altéré. Madame la baronne Meunier nous a autorisé à en publier une réduction, dessinée par M. Français. Devant cette réduction, traitée du crayon le plus fidèle, toute description serait superflue : le corps de la victime, étendu sur les degrés d'un temple, a des contours heureusement trouvés [2]. Sabine, assise à

1. Le tableau est chez M. J. David. Il y en a un dessin très-fini, par un élève du maître, chez M. le baron David.

2. Le cahier n° 7 (chez M. Chassaignolles), contient dans la première page un groupe de deux femmes arrangé d'après un tombeau antique qui me semble la pre-



LE VIEIL HORACE DÉFENDANT SON FILS (FAC-SIMILE D'UN DESSIN DE DAVID)

côté, la tête appuyée sur sa main droite, est le lien de ce groupe avec celui de deux hommes au second plan; ceux-ci voudraient s'emparer du meurtrier, placé en première ligne, à côté de son père, au haut des degrés de l'édifice. Tous ces personnages s'enchaînent merveilleusement dans la silhouette générale : tout seconde le mouvement et produit une vive impression. Le groupe du père et du fils a des proportions épiques! Horace, farouche dans son insensibilité, a la haute stature d'un Gaulois; son dédain est celui du vengeur et du sauveur de Rome; il est froid, immobile! Mais le père forme contraste : ardent à la défense du héros, son entraînement est superbe; à la façon dont il étend le bras droit, à l'accent tragique de sa physionomie, ne sent-on pas qu'il va intimider, fléchir et enthousiasmer la foule confusément indiquée dans le brouillard du crayon estompé et presque effacé : on croit entendre sortir de ses lèvres l'apostrophe qu'a donnée Tite-Live : « *I lictor, colliga manus quæ paulo ante armatæ, imperium populo romano peppererunt...* » Les lecteurs de ce recueil, quelle que soit la diversité de leurs goûts et de leurs tendances, ne pourront sans doute qu'admirer l'ampleur de ce beau dessin, où quelques indications simples et savantes ont suffi pour donner le mouvement, la vie et l'expression.

Évidemment, David se trouvait là dans sa sphère; mais Sedaine ne cessait de lui répéter que ce sujet ne convenait point à nos mœurs; la Révolution n'avait pas encore éclaté; le sol de la patrie n'avait pas encore reçu une rosée de sang et de larmes; ce projet n'eut donc aucune suite. D'un autre côté, David ne voulut pas écouter le conseil de représenter le moment même du combat. Ce sont de pareils motifs qui le portèrent sans doute à abandonner une autre composition empreinte du plus fier stoïcisme, *le Supplice des fils de Brutus*, dont je renvoie l'analyse aux notes.

Ces deux dessins ont écrit, d'une façon pour ainsi dire palpable, les sauvages commencements d'un grand peuple; ils présentent des formes austères rendues avec force, avec ampleur. La vue du dessin du vieil Horace me dispense d'insister sur cette appréciation.

La notice de Péron sur le tableau des Horaces contient une gravure au trait du *Serment des Horaces avant le combat*, d'après un dessin qui est une des premières conceptions du sujet. Le musée de Lille en possède un second. On a dit que le mouvement du groupe des Horaces avait été

mière idée du groupe de Camille et Sabine. Seulement, dans cette étude, la femme qui pleure tient étroitement embrassé le corps de la morte. Cette attitude a été changée ici en vue de l'agencement des lignes et de l'enchaînement des groupes.

inspiré par la figure du licteur que l'on voit au premier plan dans le tableau de *l'Enlèvement des Sabines*, du Poussin. Cette supposition peut avoir quelque fondement; mais il est certain que l'idée à laquelle le peintre s'est arrêté ne lui est pas venue tout d'un coup. A en juger seulement par la gravure et le dessin que je viens de citer, David n'aurait saisi qu'après beaucoup de tâtonnements l'attitude définitive de ses héros. En outre, d'intéressants cahiers de croquis (l'un chez M. Ambroise-Firmin Didot, l'autre donné par M. de Chennevières au musée d'Alençon) indiquent les diverses phases que sa pensée a traversées. Le dessin gravé laisse voir encore de l'indécision dans l'attitude du vieil Horace et dans celle du fils aîné. David n'exécutait aucune œuvre sans avoir été guidé par une réflexion profonde, au point qu'il était devenu malhabile à faire des croquis; c'est ce qu'on voit par la négligence de ses premières compositions. S'il se privait ainsi de cet entrain et de ce mouvement auxquels on reconnaît les créations faites de verve, il y gagnait une maturité et une assurance que la facilité banale de l'improvisation ne parvient jamais à simuler.

Les premiers âges de la Grèce et de Rome, aux plus grandes pages de leur histoire, avaient, jusqu'en 1788, fourni au maître ses plus beaux sujets. Il en avait compris les côtés austères et virils, sans se montrer jamais attendri. A peine dans quelques figures de femmes laissait-il entrevoir un sentiment moins rude, mais en l'atténuant comme à dessein, et en le reléguant pour ainsi dire au second plan. Cependant 89 était proche, un grand mouvement intellectuel et philosophique avait préparé le changement des destinées humaines; tous les esprits en étaient pénétrés, et David semble avoir aperçu l'aube du jour nouveau, quand il a conçu le tableau qui est son chef-d'œuvre au point de vue de la composition : *la Mort de Socrate*. Ce tableau était destiné à M. de Trudaine.

Ici nous n'assistons plus à un drame en mouvement; tout se passe dans le repos des attitudes, car c'est un sage qui va mourir. M. Delécluze, dans son livre sur David, nous apprend que la première idée du peintre avait été de peindre Socrate tenant la coupe que lui présentait le bourreau; mais ce fut André Chénier qui lui dit : « Non, non Socrate, tout entier aux grandes pensées qu'il exprime, doit étendre la main vers la coupe; mais il ne la saisiraque quand il aura fini de parler. » — « Quelle scène et quels contrastes! » dit aussi à propos de ce tableau, l'auteur de l'*Histoire des Peintres*, « le bourreau est plus ému que la victime. » En effet, l'attendrissement de l'esclave est révélé par le geste et l'attitude; cette toile est au niveau de celle même du Poussin, et David a su grandir jusqu'à ce maître. Je n'ai pas besoin d'essayer ici, après beaucoup d'écrivains éminents,

une description qui rentrerait mieux dans une étude sur les peintures de David; je ne m'occuperai que des dessins, très-étudiés et complétement écrits, qui représentent chacun des morceaux de cette belle œuvre. On trouve les figures des premiers disciples dans la collection Vinchon, entre autres Platon, assis et vu de profil, comme dans le tableau, et la tête inclinée; Platon! qui n'était pas présent à ces douloureux adieux, ainsi qu'il nous l'a appris lui-même, mais qu'au moyen d'une fiction permise à l'art, le peintre a cru avec raison ne pouvoir oublier à un pareil moment. Les figures ou études dont il s'agit sont toutes terminées en vue de la disposition définitive du tableau; elles sont posées avec naturel, sans qu'il y ait la moindre trace d'un goût faux ou théâtral. Tout a été arrêté après mûre réflexion, ce qui justifie ces paroles de M. Delécluze, sur lesquelles insiste un autre savant critique, M. Henri Delaborde : « David représente la volonté. » Même dans ses croquis, il redoutait l'improvisation dont il voyait tant d'autres abuser; il tâtonne, il surcharge le trait, et, à ne considérer que superficiellememt ces dessins où les contours paraissent si péniblement cherchés, on n'en pourrait deviner l'intérêt.

Dans l'année qui précéda la Révolution, et avant de peindre son *Brutus*, David s'était occupé, tout à fait accidentellement, de la composition d'un sujet gracieux pour le comte d'Artois : *les Amours de Pâris et d'Hélène* (1788). L'un des cahiers renferme des études d'après l'antique où j'ai cru retrouver l'origine lointaine du tableau. Malgré l'attention qu'il mettait à bien diriger son esprit d'invention, David a-t-il tout à fait réussi à personnifier cette incomparable beauté, cette Hélène que les Troyens assiégés et dans le deuil ne pouvaient se lasser de contempler, et devant qui leurs vieillards eux-mêmes se levaient saisis d'admiration! Je reviendrai plus loin sur cette question.

Tel est l'intérêt qui s'attache aux travaux préparatoires des grands artistes, que leurs dessins, à peine arrêtés parfois, ont autant d'attrait que des peintures achevées : nous allons nous en convaincre bientôt par un exemple éclatant. En touchant à la Révolution, on peut dire que David passait, quant au choix de ses sujets, de l'allusion à l'actualité; il pouvait exercer sur le fait palpitant sa haute faculté d'interprétation. Aux prises avec les événements, actes successifs d'un drame immense et terrible, nous verrons sa supériorité s'accroître et s'imposer avec une autorité de moins en moins contestée. Sans porter aucun jugement sur les entraînements politiques de David, nous devons constater, que son organisation, à cette époque, a été merveilleusement secondée par les circonstances. L'antique Rome était sous ses yeux, il la retrouvait vivante et en pleine réalité.

M. Guizot, dans ses mémoires, attribue au prince de Talleyrand ces paroles : « Quiconque n'a pas vécu aux approches de 89, n'a pas senti le plaisir de vivre. » Beaucoup de grands esprits et de belles âmes ont dû éprouver de diverses manières le même sentiment. Un dessin de David suffirait, à lui seul, pour révéler la portée du mot de Talleyrand, à le prendre dans un sens élevé. Il exprime d'une façon admirable les espérances qui n'avaient point encore été assombries par tant de douloureuses épreuves ; on se sent dominé, on est vraiment présent à l'événement, on assiste au drame, on voit se dérouler l'épopée tout entière. La gravure à l'aqua-tinte de Jazet ne donne qu'imparfaitement l'idée du *Serment du Jeu de Paume*, œuvre aussi extraordinaire quant à la disposition de l'ensemble, qu'au point de vue de l'exécution de toutes les parties, aussi remarquable par son caractère général que par l'expression donnée aux principaux acteurs. Cette composition inaugure, dans l'œuvre de David, dès 1789, l'interprétation des sujets contemporains avec un élan que personne n'a dépassé, pas même M. Eugène Delacroix, malgré son mode d'exécution passionné, fût-ce dans son tableau du tiers état, apostrophant le marquis de Dreux-Brézé par la voix de Mirabeau, ou bien dans son étonnante esquisse de *Boissy d'Anglas en face de la Révolution armée*. La gravure[1], bonne pour faire juger de l'ordonnance, est bien insuffisante à montrer les qualités essentielles et vivantes de cette œuvre : la beauté du dessin et du modelé, le relief des figures, la variété des types, l'expression vraie de chacun des acteurs[2] !

Ce dessin, un vrai tableau, est au crayon et au lavis ; la lumière est répandue au milieu et à droite avec une heureuse entente de l'effet, qua-

1. Extrait d'une lettre de Gros à David, du 19 septembre 1824 :

« Eugène (le deuxième fils de David) a eu la bonté de me donner la belle estampe « du *Jeu de Paume*, autant de votre part que de la sienne. Recevez-en tous mes remer- « ciments. Je l'ai toujours trouvée mieux que l'on avait dit avant qu'elle parût. Si la « teinte se fût plus rapprochée du dessin, c'eût été plus léger, mais il paraît que les « procédés s'y opposaient. Je l'aime beaucoup en certaines choses ; nous ne sommes pas « si difficiles que des amateurs : le sublime de cette composition l'emporte. »

2. Je ne crois pas sans intérêt de citer les extraits suivants d'une lettre adressée, sous le Directoire, par David au ministre de l'intérieur :

« La société dite des Jacobins arrêta en 1790 que le citoyen David serait invité à « se charger de représenter sur la toile l'événement mémorable du serment du Jeu de « Paume du 20 juin 1789. . . . .

« Le comité des inspecteurs d'alors me fit, à cet effet, disposer un local dans l'église « dite des Feuillants ; là, j'y travaillai quinze mois consécutifs, jusqu'au moment où « l'on vint m'en arracher en me nommant membre de la Convention. Les choses révo- « lutionnaires dérangèrent toutes mes idées.....

« Aujourd'hui, dis-je, que *l'esprit public est bien assis*, chacun me dit à l'envi de

lité rare chez David. Bailly debout sur une table, au centre, la main droite levée, lit solennellement l'acte de serment, à ses pieds est assis Sieyès, qui paraît absorbé dans une profonde méditation. Sur le devant, un peu à gauche, l'abbé Grégoire en soutane, une main appuyée sur Rabaud-Saint-Étienne, ministre protestant, l'autre sur Dom Gerle, chartreux, est l'âme, le point d'union d'une trinité de croyances. Ces cinq personnages, graves et recueillis, résument le sens philosophique de la Révolution, et sont une image de la raison au milieu des passions qui s'agitent. Tout auprès d'eux le mouvement commence : ce sont comme des ondulations successives, lentes d'abord, puis qui grandissent, se développent, et forment enfin une mer où l'on ne distingue que des visages émus et des gestes passionnés; la tempête éclate aux extrémités. Près de Sieyès, à droite est le groupe formé par Pétion, Merlin, Buzot, Dupont de Nemours, Robespierre et Dubois-Crancé, reliés les uns aux autres par un heureux agencement de lignes. Robespierre a les deux mains sur la poitrine, la tête violemment rejetée en arrière. La physionomie de Dubois-Crancé est d'un relief énergique; debout sur une chaise, le bras droit étendu, tout en lui annonce, aussi bien que dans la figure de la Réveillère-Lepeaux, une volonté immuable. Au-dessous, sur le premier plan, on distingue Mirabeau, le seul personnage dont la pose soit peut-être un peu théâtrale ; mais elle répond à l'idée qu'on se fait du modèle ; elle rend bien ce type vigoureusement accentué, et fait ressortir, à ce moment solennel, l'importance du grand agitateur. Barnave est derrière lui; plus loin, en contraste avec ces figures, le père Gérard, de face, et les mains jointes, dans l'attitude de la prière ; Martin d'Auch, assis, tout en larmes,

« reprendre mes pinceaux, et toutes les voix me répètent à l'unisson : « Faites donc « votre tableau du *Jeu de Paume ; jamais plus beau sujet ne s'est trouvé dans l'his- « toire des peuples qui nous ont devancés...* »

Après quelques mots sur l'importance de l'ouvrage, il ajoute :

« Le tableau comporte à peu près mille à douze cents personnages, dans les attitudes « les plus énergiques; il fallait être dévoré de l'amour de la liberté, comme je l'étais et « comme je le suis encore, pour avoir osé concevoir une pareille entreprise... »

La lettre se termine par ce post-scriptum :

« A présent que je n'ai plus sous les yeux ceux qui composaient le corps législatif « d'alors et que la plupart sont insignifiants pour la postérité, soit dit entre nous, mon « intention est d'y substituer tous ceux qui depuis se sont illustrés, et qui par cette « raison intéresseront bien plus nos neveux; c'est un anachronisme que des peintres « célèbres ont déjà employé sans considérer les unités ni de lieu ni de temps. Au « moins, à moi, on n'aura pas ce reproche à me faire.

« Observez que ce sera le dernier ouvrage de cette importance qui sortira de ma « main. »

résistant seul à l'élan général, malgré les supplications de deux de ses collègues. Puis le long du mur, des groupes tumultueux montant sur des chaises, les mains et les chapeaux en l'air; enfin, dans le haut de la salle, la foule débordant sur un étroit balcon. A gauche, le développement est analogue, merveilleusement varié, marquant de même la gradation. Cependant, le peintre semble avoir réservé pour cette partie de la composition les personnages chez lesquels le sentiment domine plutôt que la volonté. On y voit des prêtres mêlés avec d'autres représentants; Rewbell et le curé Thibault entrelacés et attendris; un vieillard, Maupetit, de la Mayenne, soutenu par deux hommes du peuple, dont l'un a les jambes nues, vigoureusement modelées. Gouy d'Arcy et Malouet semblent s'interroger du regard, pendant que cinq représentants, debout sur des chaises, dominent cette masse d'hommes, les mains étendues dans la pose des Horaces. Un peu plus bas, appuyés aux colonnes doriques des loges de la salle, quelques hommes à figures sinistres semblent les émissaires qui déjà annoncent le désordre et l'anarchie!

Ainsi, aux extrémités, à droite, à gauche et dans le fond du tableau, la masse des représentants cède tout entière à l'entraînement de la situation. Chaque personnage, en conservant sa signification individuelle, se combine avec un groupe, et chaque groupe a son effet dans la silhouette générale du dessin, sans qu'il en résulte jamais aucune discordance de lignes. Ce n'est pas un pêle-mêle confus, un chaos; ce sont des faisceaux d'hommes tous ensemble agités du même frémissement. Pendant que gronde cette tempête et que des flots humains se précipitent vers les parois de la salle, ou refluent au centre vers Bailly, l'orage éclate au dehors; les rideaux des croisées flottent au vent, la foudre tombe sur la chapelle du palais, sans émouvoir les spectateurs qui se cramponnent à ces croisées, n'ayant de souci que pour le drame intérieur; une femme assise au fond, auprès de la plus éloignée, présente une image gracieuse : c'est une note délicate parmi ces énergiques accents. Rien n'est plus complet que cette composition, et Gros avait raison de le dire, « le sublime ici l'emporte! »

Aucune description ne saurait rendre l'immense variété de cet étonnant ouvrage; il serait bien à désirer qu'une gravure, de la même importance que celle de l'hémicycle des beaux-arts par M. Henriquel Dupont, conservât aux âges futurs la magnifique image de cette heure où l'audace généreuse de nos pères a ouvert l'ère nouvelle de justice[1].

1. Le général comte de Saint-Maurice de Bergerac a, des études du *Serment*, les personnages qui sont aux extrémités. La notice Coupin mentionne que l'auteur avait le

Parmi les autres œuvres que David a exécutées pendant la Révolution, la plupart appartiennent seulement à la peinture; je citerai cependant deux têtes dessinées à la plume, dont on ne peut considérer sans émotion le caractère profond et la vigoureuse exécution; ce sont les études premières des deux toiles de *Lepelletier Saint-Fargeau* et de *Marat*, que la Convention avait placées dans la salle de ses séances. 89 était déjà loin; la Révolution luttait pour son propre salut, au milieu des déchirements intérieurs et des agitations sanglantes de la rue, auxquelles venaient se mêler les échos des triomphes militaires. La tête du roi avait été jetée comme un dernier défi à l'Europe; un ancien garde du corps assassina Lepelletier de Saint-Fargeau, l'un des régicides. La tête d'étude, dessinée d'après nature par David, aussitôt après l'événement, appartient aujourd'hui au prince Napoléon. La tête est de profil, comme dans le portrait qu'il exécuta ensuite, et l'on peut en voir une gravure au Cabinet des estampes. Le type aristocratique du régicide est rendu avec une grande fermeté et une largeur de touche qui ne saurait être dépassée.

La tête de *Marat*, qui est chez M. J. David, est plus saisissante par son étrangeté et son expression, quoique peut-être moins extraordinaire par le travail du peintre, que celle de Lepelletier. A son aspect, une impression forte agite l'observateur. La tête est de face, enveloppée d'un linge au-dessus du front; le regard est éteint et les paupières sont abaissées; les pommettes saillantes, le dessus de la lèvre supérieure fort et charnu, le menton effilé, les traits faiblement altérés par la douleur, toutes les marques imprimées par la mort sur ce visage sont fidèlement rendues : la réalité est sinistre et terrible. Ainsi, nous avons donc encore, parmi les dessins exécutés par David durant la Révolution, trois œuvres capitales, saisissantes sous le double rapport de l'art et de l'histoire. Avant d'arriver à l'exécution définitive du tableau de *Marat assassiné*, il avait dessiné, m'a-t-on dit, de souvenir, plusieurs autres têtes d'étude; celle dont il est ici question, copiée d'après nature, ne diffère pas beaucoup de celle du tableau.

David a été, avec l'architecte Hubert, l'ordonnateur, pendant les années 1793, 1794 et 1795, des fêtes nationales. Il donnait des modèles des statues et des bas-reliefs qui devaient servir à l'ornement de ces fêtes. A celle de l'Être suprême (8 juin 1794), des statues dessinées par lui décorèrent la place de la Révolution (place de la Concorde) et celle des

dessin au trait de la grande toile du Louvre, à peine commencée, qui a été, comme on le sait, rognée aux deux bouts. On n'y voit que les groupes du milieu au trait et nus, puis quatre têtes peintes : Mirabeau, Barnave, Dubois-Crancé et le père Gérard.

Tuileries. L'exécution en avait été confiée aux habiles sculpteurs Lemot et Michallon. Il en fut de même pour quatre bas-reliefs qui ornaient l'arc élevé au Champ-de-Mars[1]. David s'occupa également d'un grand rideau pour une représentation extraordinaire à l'Opéra. Le dessin, « pur d'exé-



L'IMPÉRATRICE JOSÉPHINE

Fac-simile d'un dessin de David pour le tableau du *Couronnement*.

cution, d'un grand caractère et d'une riche ordonnance, » représentait *le Triomphe de la liberté et du peuple*[2]. Trois portraits en pied des révolutionnaires Pierre Bayle, Beauvais et Charlier, qui figuraient dans cette composition, ont été dessinés séparément au lavis et à la plume. Dans les

1. On peut en voir la description dans la notice de Lenoir, qui en commanda quatre réductions dessinées par M. Baltard.

2. Ce dessin figurait à la deuxième exposition au profit de l'association des artistes qui eut lieu, il y a quelques années, à l'hôtel du cardinal Fesch, rue Saint-Lazare.

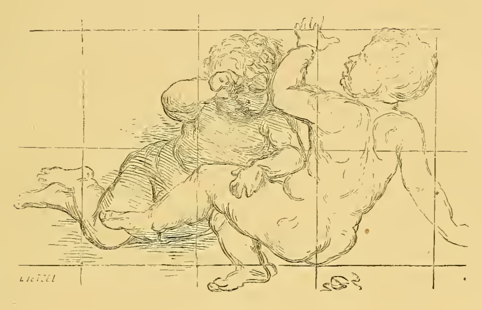
portraits de ce genre, le maître excellait à marquer en quelques traits les allures habituelles du corps, comme le côté moral de l'individu; c'est le grand mérite de ces indications précieuses. Celui de Vien, que nous donnons en tête de cet article, fixe la ressemblance du maître de David, en même temps qu'il fait comprendre la bonhomie et la sincérité de celui qui a donné, un peu timidement, le signal d'un retour vers la nature et vers l'antique, qui en est la plus noble expression. « Je n'ai fait qu'entr'ouvrir la porte, disait-il modestement à M. Lenoir; M. David l'a ouverte. » Un autre portrait, qui a été fait de souvenir vingt-deux ans après la mort du modèle, offre un type analogue à celui de Vien et caractérise un personnage de la même époque; c'est celui de M. Pécoul, père de madame David. Assis presque de face, vêtu à la française, coiffé à poudre, le vieil architecte porte des lunettes, et pourtant les yeux sont pleins de vivacité.

Ce fut après son emprisonnement au Luxembourg que David s'éprit plus sérieusement que jamais des formes poétiques de l'art. Après le dessin de caractère, où nous venons de l'apprécier, il chercha un dessin nouveau où il ne voulait plus seulement traduire ou interpréter, mais idéaliser le nu. Jusqu'alors, sauf dans quelques rares compositions, celle, par exemple, d'*Hélène et Pâris*, il avait eu pour loi de serrer d'aussi près que possible la réalité, en ajoutant à chacune de ses créations l'empreinte de son mâle talent. Il voulait réaliser le beau dans chaque type, par l'ampleur du dessin, par l'ajustement large des draperies. C'est ce qu'on voit dans la composition du vieil Horace et dans les autres que j'ai citées. Par malheur, ces qualités ne vont pas sans défauts. A force d'adoucir, d'atténuer, de supprimer parfois tout accent dans le modelé, il « fait rond, » qu'on me pardonne ce terme d'atelier. Ce défaut devint surtout sensible dans les ouvrages de ses disciples.

Malgré tout, la composition du tableau des *Sabines*, quoiqu'elle soit académique, qu'elle manque de mouvement et de vie, est le résultat d'un art très-élevé. On y trouve un déploiement de science extraordinaire, nuisible, il est vrai, à l'effet. Le dessin de cette composition, donné au Louvre par M. Ingres, prouve que David exécutait presque toujours complétement son idée avant de la peindre. Tout est semblable dans l'ordonnance du dessin et dans celle du tableau, à quelques différences près de forme et de modelé dans les personnages. Ainsi Romulus n'a point l'apparence féminine que nous lui voyons dans le tableau; Tatius a lui-même plus de virilité. Nous reproduisons ici deux figures d'enfants, première recherche du groupe placé sur le devant du tableau.

Le tableau des *Sabines* était une tentative pour retrouver l'idéal grec; le maître va se tourner de nouveau vers l'actualité transformée en monde

héroïque. Ce retour à l'exercice de ses plus solides facultés nous a valu de nouveaux chefs-d'œuvre. En peinture, la preuve en est évidente, les matériaux préparatoires, quoique moins saillants que ceux qu'il avait amassés durant la Révolution, réalisent son mode d'interprétation habituel, momentanément interrompu par les *Sabines.* David devait célébrer dans quatre grandes toiles la fortune extraordinaire du conquérant. M. Delécluze a fait ressortir d'une façon instructive les hésitations qui l'arrêtèrent longtemps dans l'exécution du *Couronnement de Napoléon ;* on peut voir une variante de cette œuvre gravée au Cabinet des estampes,



FAC-SIMILE D'UN DESSIN DE DAVID
Pour le tableau des *Sabines.*

Napoléon y est placé au fond de la composition, il se couronne lui-même; les dignitaires, la foule officielle, affluent davantage sur le devant, ce qui amène quelque confusion. Dans un pareil sujet, le principal personnage devait occuper la place le plus en vue, au premier plan. Ainsi apparaît-il dans le tableau, grave et imposant, au moment où il va couronner lui-même l'impératrice. Le dessin au crayon, reproduit plus haut, de la figure de l'impératrice, finement modelé, accusant nettement les contours du profil, ne manque ni de grâce, ni de piquant. La physionomie sévère du conquérant a aussi été rendue avec un art vraiment remarquable, et l'on peut dire que la dernière disposition adoptée pour représenter *le Couronnement* a contribué à faire de ce tableau un chef-d'œuvre. Les notes du catalogue contiennent quelques renseignements sur d'autres dessins, premières pensées de *la Distribution des aigles* et de *l'Arrivée à l'Hôtel de Ville.*

Le portrait de Napoléon, en grand costume impérial, qui appartenait au prince Jérôme, et qui est, je crois, actuellement à l'hôtel des Invalides, a subi bien des changements avant d'être arrêté dans la forme qu'il a conservée; on peut suivre ces transformations dans les cahiers de croquis qui sont chez M. J. David. M. Moreau possédait le modèle nu mis au carreau.

La superbe toile du premier consul à cheval, gravissant le mont Saint-Bernard, n'a pas coûté moins de travail, mais sûrement David n'a jamais songé au mulet qu'un peintre moderne a placé dans une semblable composition; il avait le don de comprendre autrement les hautes conventions de l'art; ce portrait est un modèle qui, imité ou simplement reproduit par la statuaire, donnerait un magnifique groupe équestre.

L'artiste, quand la réalité lui échappe ou le déçoit, a une consolation que n'ont point les autres hommes: il peut entrer dans le vaste champ de la contemplation, et, comme le poëte, s'élever à de nouvelles créations pour oublier ses douleurs. Après la Révolution, après l'Empire, David exilé retourna à son idéal des *Sabines* et du *Léonidas;* il ne songe plus dès lors à Rome, il renonce à la forme austère. La Grèce le préoccupe, il en voudrait retrouver la pureté et l'harmonie; il se souvient des vases étrusques et des fresques de Pompéi, et, ne se contentant plus d'une interprétation savante de la réalité, il essaye de s'en inspirer pour s'élever à l'invention. Un de ses disciples, M. Ingres, a été, sous ce rapport, la gloire de notre temps; nous l'avons vu rajeunir la forme antique, en la combinant avec le sentiment moderne. C'est cette puissance si rare, cette originalité profonde que beaucoup de gens ont prises pour un goût étroit d'archaïsme. Si David a manqué de mouvement dans quelques œuvres, il me semble que c'est principalement dans celles où il a cherché la grâce. Quoiqu'il ait encore, à force de volonté, prouvé qu'un homme de son tempérament ne pouvait jamais être banal, qu'il ait même eu parfois quelques inventions heureuses, l'ensemble de cet ordre de travaux laisse plus de prise à la critique. Je me bornerai seulement ici à dire quelques mots du dessin de *Mars et Rhéa Sylvia.* La vestale, vue de face, va être déposée sur un lit par le dieu de la guerre, qui la soutient dans ses bras; ce crayon est d'un vif intérêt. Le mouvement du corps de Rhéa est plein de naturel et d'une tournure ample et gracieuse, surtout dans les contours des hanches. La tête a déjà une expression de souffrance, mais sans aucune contraction violente, selon le mode antique. On voit dans le fond le buste de la déesse Lucine voilé. Au bas on lit cette suscription : A ma belle-fille Annette David. L. David.

Tels sont les traits principaux qu'on peut recueillir dans les travaux préparatoires de David, et qui doivent compléter sa physionomie d'artiste.

Avec des lumières, une autorité qui me manquent, d'autres plus heureux pourront, j'en suis sûr, tirer d'une semblable étude de hauts enseignements pour l'histoire de l'art. J'ai voulu m'approcher et mesurer moi-même la portée d'un génie dont la renommée a subi d'injustes réactions. Quelque nombreux qu'aient été les écrits antérieurs, de telles tentatives sont excusables, ne dussent-elles servir qu'à rappeler l'attention sur certains détails, ou à faire connaître d'utiles documents à ceux qui ont le secret de mettre les grandes individualités dans leur vrai jour. Un coup d'œil, même rapide, suffit pour mettre en évidence la supériorité de David. Il est incontestable qu'il a fait plusieurs chefs-d'œuvre et qu'il a remis en honneur l'art noble, élevé, en appliquant les vrais principes. Qu'importent les revirements aveugles ou passionnés de l'opinion, en présence de résultats aussi complets et aussi significatifs : la place du maître reste immuable dans la tradition française.

Diderot a écrit : « J'ai vu changer les goûts et les mœurs et je n'aurai pas vécu longtemps. » Depuis la mort du célèbre philosophe, ce phénomène n'a fait que se renouveler avec une déplorable persistance : les demi-dieux de la veille sont bientôt des idoles brisées! Je ne prétends point qu'il faille donner des regrets à toutes les royautés éphémères que la mode consacre et pour lesquelles l'oubli n'est que justice; mais il est bon de peser les titres de ceux qui s'en vont et de savoir quels sont parmi les morts et les vivants ceux qui auront la vie de la renommée.

A. CANTALOUBE.

Nous donnons ici le catalogue de quelques dessins importants, qui n'ont pas été compris dans les développements qui précèdent :

1° *Le Supplice des fils de Brutus*, dessin faiblement indiqué au crayon, sauf le groupe des deux consuls, tracé au lavis et à la plume, d'une exécution remarquable. Brutus est inflexible, Collatin cache sa tête entre ses mains. (Chez madame la baronne Meunier.)

2° *Brutus rentré dans ses foyers après la mort de ses fils*, dessin au crayon et à l'estompe.

3° *Régulus faisant ses adieux à sa famille*, dessin au crayon et en partie tracé à la plume, curieux surtout par l'indication du fond et des accessoires. On y voit la vue du Capitole, tel qu'il est actuellement, l'église d'Ara-Cœli, ancien temple de Jupiter Capitolin. Régulus est placé près de la colonne milliaire d'où se calculent les milles romains, et à deux pas de la fameuse statue de Marc-Aurèle.

4° Un autre fragment de cette composition existe sur papier de couleur : c'est le groupe isolé de *Régulus et de sa fille*.

5° *Homère chantant ses vers*, dessin à l'effet, à l'encre de Chine; l'artiste a varié l'expression des visages des assistants.

6° Parmi les ouvrages du temps de la Révolution, se trouvent neuf figures, peintes à l'aquarelle, de personnages portant divers costumes de magistrats républicains. (Sept de ces figures sont chez M. J. David, deux chez madame Meunier.)

7° *Homère étendu sur les marches d'un palais,* dont l'architecture est d'ordre dorique, secouru par deux jeunes filles. Ce dessin, esquissé à l'encre de Chine sur papier blanc, est au Louvre. Il fut fait dans la prison du Luxembourg, de même que les premiers croquis des Sabines.

8° Je citerai avec plus de détails deux dessins importants, qui sont chez M. J. David : la première pensée de *la Distribution des Aigles* ne montre pas les discordances de lignes de la toile de Versailles. Les drapeaux sont massés en face de l'empereur, et la Victoire, qui plane au-dessus, les couvre de couronnes et de lauriers. Quelques dignitaires, en petit nombre, sont vus de dos sur le premier plan. On peut regretter que le maître ait abandonné cette première idée de composition, où l'effet général était mieux compris. Dessin à l'encre de Chine, sur papier jaune rehaussé de blanc. 18 cent. de hauteur, 30 cent. de largeur.

9° Autre dessin à l'encre de Chine, sur papier blanc, de *l'Arrivée à l'Hôtel de Ville.* On se rappelle que David avait reçu de l'empereur la commande de quatre tableaux. Deux n'ont jamais été exécutés, notamment celui-ci. Le fond et les accessoires ont de l'intérêt; l'architecture décorative est d'ordre corinthien. La foule déborde aux alentours de la voiture impériale, malgré les efforts des guides à cheval ; l'impératrice, gracieuse, dans la demi-teinte, va descendre à terre, soutenue par un chambellan, pendant que l'empereur gravit les degrés de l'Hôtel et se tourne pour recevoir une pétition d'une famille malheureuse. Certaines parties de cette composition auraient exigé encore quelques recherches, par exemple ce dernier groupe et celui dont l'empereur est la figure principale.

10° *Léonidas aux Thermopyles.* Un dessin de cette composition est au Louvre, des croquis chez M. J. David. On sait que la pose du héros est prise de l'antique; cette imitation a eu lieu dans les dessins avec plus de naturel et d'abandon que dans le tableau du Louvre.

11° *Vénus blessée à la main* vient se plaindre à Jupiter de l'audace de Diomède. Vénus nue dans le haut du torse. Signé : L. David. 1812. (Chez M. J. David.) Au lavis, sur papier de couleur rehaussé de blanc.

12° *Les Adieux d'Hector et d'Andromaque.* Même moyen d'exécution. Recherche de la grâce dans un sujet encore patriotique; c'est le temps de *l'Amour et Psyché* (chez M. Pourtalès), et de *Télémaque et Eucharis,* tableau dont M. Ambroise Firmin Didot a une reproduction.

13° Croquis au crayon et au trait de *Clytemnestre tenant entre ses bras Iphigénie,* groupe en pied et vu de face des deux femmes, tandis que le tableau et une reproduction que possède M. A. Didot représentent les personnages à mi-corps.

14° Neuf dessins au crayon noir, sur papier blanc. Divers sujets imités d'après les vases étrusques, les fresques de Pompéi ou les bas-reliefs antiques : *Guerriers armés de lances ; l'Hyménée ; Phryné le sein découvert devant ses juges ; une Vieille Femme caressant le menton d'une Jeune Fille ; Briséis enlevée de la tente d'Achille,* etc. (Chez M. Jules David, madame la baronne Meunier et M. A. Didot.)

15° *Le Viol de Lucrèce,* croquis au crayon. Le corps de Lucrèce a un mouvement d'une grâce pleine de pudeur. (Signé : David, Brux., 1825, avec cette suscription : « A ma brue, Annette David.)

16° La dernière œuvre qu'ait faite le maître est un dessin, au crayon noir, du père et de la mère de M. J. L. David, daté, par erreur, de l'année 1835 pour 1825, de la main de David.

On peut consulter, pour connaître la liste des divers ouvrages du maître, le livre de M. A. Th... (Aimé Thomé), et les catalogues des deux ventes qui ont eu lieu après sa mort, notamment celui de 1826. J'ajouterai ici plusieurs renseignements bibliographiques sur David :

1° Convention nationale. Rapport sur la suppression de la commission du muséum, par le citoyen David, imprimé par ordre de l'Assemblée;

2° Le tableau des Sabines exposé publiquement au Palais National des sciences et des arts. P. Didot l'aîné, an VIII;

3° Nouvel examen du tableau des Sabines par un amateur des arts. Hacquart, 1810.

4° Le Portrait ou la Matinée d'un amateur. Anecdote nouvelle, par Guillaume-Stanislas Andrieux, 1811; J.-H. Stone;

5° Catalogue des tableaux de galerie et de chevalet, dessins, études, livres de croquis de L. David; vente du 17 avril 1826, rue du Gros-Chenet, n° 4 (catalogue de Pérignon, fort bien fait. Il y a eu une deuxième vente en 1835 dont je n'ai pu me procurer le catalogue);

6° Vie de David, par A. Th..., 1826, J. Tastu. — Attribuée d'abord à M. Thibaudeau, puis à M. Thiers. Elle est de M. Aimé Thomé;

7° P.-A. Coupin. Essai sur J.-L. David, peintre d'histoire. Paris, 1827. Jules Renouard;

8° Réponse de David de Paris, représentant du peuple, aux dix-sept chefs d'accusation portés contre lui;

9° Extrait de la première livraison du troisième volume du *Journal de l'Institut historique*. Souvenirs historiques, par M. le chevalier Alexandre Lenoir, créateur du Musée des monuments français, etc. (notice remarquable);

10° Examen du tableau du Serment des Horaces, par Alexandre Péron. Ducessois, imprimeur;

11° Un Mot sûr le dernier tableau de David, par un amateur. Paris, Richomme;

12° Histoire des peintres français au XIXe siècle, par M. Charles Blanc. Paris, Cauville, 1845;

13° L. David et son école, par M. J. Delécluze; 1855, in-8°;

14° Histoire des peintres de toutes les écoles, par M. Charles Blanc. J.-Louis David; livraisons n°s 104 et 105 (44 et 45 de l'École française);

15° Gabet, Dictionnaire des artistes;

16° Miel, Notice sur J.-L. David, 1834;

17° David, *Revue des Deux Mondes* du 15 mai 1855; article de M. H. Delaborde.

18° Études sur la peinture française depuis la fin du XVIIIe siècle, à propos de l'exposition de la Société des peintres, Salon de 1846, par T. Thieré;

19° Nouvelle biographie générale, publiée par MM. Firmin Didot frères, sous la direction de M. le docteur Hœfer;

20° Mémoires de David, peintre et député à la Convention, par M. Miette de Villars. Paris, 1855;

21° La mort de David, ode dédiée à ses élèves par J.-B. Thieret; Paris, 1826. Delaunay.

A. C.

DE L'ÉTABLISSEMENT

D'UN

MUSÉE D'ART ET D'INDUSTRIE A LYON

PAR LA CHAMBRE DE COMMERCE DE CETTE VILLE [1]

Messieurs,

La Commission que vous avez désignée pour examiner le rapport de M. Natalis Rondot sur l'utilité de la création d'un Musée d'Art et d'Industrie à Lyon, a l'honneur de vous soumettre les observations que lui a suggérées l'étude de ce travail.

Pendant l'Exposition universelle de 1851, le peuple anglais, observant, d'un œil attentif, le mouvement industriel suscité par le concours si noblement ouvert à toutes les nations du globe, avait dû reconnaître son infériorité sur quelques points, notamment sur ceux où l'art et le goût exercent leur action sur l'Industrie. Le sentiment national s'en émut dans toute l'Angleterre. Avec la décision qu'elle apporte au redressement d'erreurs qui intéressent son commerce ou sa suprématie, et le sens pratique qui la guide si sûrement, elle résolut immédiatement d'élever chez elle l'art et le goût au niveau de son industrie, en d'autres termes, de se mettre en état de braver toute concurrence rivale. Un Département de la Science et de l'Art institué à cet effet, la création de nombreuses écoles publiques, un Musée central d'Art et d'Industrie, alimentant par des envois spéciaux et souvent renouvelés les musées établis dans les

1. Ce rapport, lu à l'Académie des beaux-arts par M. Duban, l'un de ses membres, est entièrement inédit. Il contient des réflexions, qui nous ont paru dignes d'une sérieuse attention, sur un sujet important pour l'avenir de l'art et de l'industrie, non-seulement à Lyon, mais dans toutes les grandes villes de France, et à Paris même. Nous croyons que nos lecteurs en apprécieront le haut intérêt.

centres manufacturiers, le nombre des professeurs augmenté, leur choix fait parmi les plus habiles, les élèves accrus dans une immense proportion, tels furent les premiers résultats de cette résolution due à l'initiative du Prince Albert, et accomplie avec la persévérance qui caractérise nos voisins.

L'Exposition universelle de 1855, à Paris, révéla les progrès réalisés sous cette énergique impulsion. Le spectacle d'industries françaises jusque-là sans rivales, égalées sur quelques points, inférieures même sur quelques autres, inspira à des esprits prévoyants des craintes sur l'avenir de la suprématie si longtemps exercée par la France en ces matières. Ces alarmes se manifestèrent, avec l'indication des moyens propres à les conjurer, dans un écrit substantiel[1] soumis à votre appréciation par l'administration supérieure. Un rapport remarquable rédigé sur ce travail par votre Secrétaire perpétuel, un concours ouvert par vous sur cet important sujet, un prix accordé, témoignent que l'Académie s'était dès l'abord, préoccupée de l'avenir de notre industrie qui relève de l'art.

La ville de Lyon, vigilante pour tout ce qui peut menacer l'industrie séculaire qui a porté son nom si haut dans le monde entier, avait signalé, la première, cette rivalité naissante. Rassurée sur le présent, mais prévoyante pour l'avenir, la Chambre de Commerce de cette ville chargeait, dès 1856, M. Natalis Rondot, son délégué ordinaire à Paris, de plusieurs missions en Angleterre, pour y étudier les institutions nouvellement créées par le Département de la Science et de l'Art, notamment l'organisation des Musées d'Industrie. Le résultat des observations successivement recueillies par M. Rondot, et condensées dans le rapport dont vous avez demandé l'examen, rapport lu à la Chambre de Commerce de Lyon et adopté par elle, fut la proposition de créer à Lyon un Musée d'Art et d'Industrie, à l'instar de celui de South-Kensington à Londres.

Ce Musée, établi dans le deuxième étage du Palais du Commerce qui s'élève à Lyon, serait indépendant du Palais des Arts, ainsi que des Écoles de La Martinière et des Beaux-Arts. Il en serait le complément, sans faire double emploi avec eux. Nous laisserons ici l'auteur du Rapport développer lui-même le but qu'il se propose.

« L'action du Musée, dit M. Rondot, doit s'exercer sur un plus vaste champ. Sans doute, il éveillera et développera le sentiment du beau, il formera le goût; mais surtout il sera pour la Fabrique un fonds commun, où l'on sera assuré de trouver tout ce qui peut servir l'inspiration, élargir et élever les idées, résoudre les difficultés et réaliser de nouveaux progrès.

1. *De l'union des Arts et de l'Industrie*, par M. le comte de Laborde.

On y viendra étudier les ressources décoratives imaginées et développées dans les grands siècles, chercher le secret de la simplicité, de la grâce et de la distinction des Grecs, de l'harmonie et de la délicatesse du coloris des Orientaux, et cet autre secret d'approprier, avec une heureuse mesure et un sentiment artiste, le style aux matériaux et aux destinations. »

Et plus loin : « Si le musée que la Chambre de Commerce veut fonder devait ne servir qu'à rendre plus faciles les emprunts au passé, il n'y aurait pas lieu, à coup sûr, de s'y intéresser vivement; mais c'est notre espérance qu'en présence de ces œuvres célèbres et de ces styles divers, on verra mieux l'impuissance des procédés actuels, et que l'on abandonnera cette voie battue de l'imitation mesquine, sans but, sans honneur et sans succès. »

Pour réaliser ces vues élevées, M. Rondot propose de composer l'établissement qu'il projette, de trois divisions principales, *l'Art, l'Industrie* et *l'Histoire.*

La première offrirait, rangé dans un ordre chronologique, et classé dans des pièces isolées l'une de l'autre, mais réunies par une galerie commune, tout ce qui, dans le dessin, le coloris et le style, affecte le caractère de *l'ornement* d'un siècle et du génie d'un peuple, en offrant le rapprochement de la forme vraie et de la forme idéale; une bibliothèque spéciale, un salon pour l'exposition des tableaux de fleurs de toutes les écoles font partie de cette division.

La division de l'Industrie se composerait de trois sections : la première, consacrée aux matières premières; la seconde, aux tissus de soie pure et aux étoffes de soie mélangées de laine, de coton, de lin, d'or et d'argent; la troisième, au matériel de fabrication.

La division de l'Histoire serait consacrée aux annales de la fabrication des soieries et aux dépôts des spécimens originaux, ainsi qu'au souvenir des hommes auxquels la Fabrique lyonnaise a dû, depuis la moitié du xv[e] siècle jusqu'à nos jours, sa splendeur et sa prospérité.

Suivant les vœux de l'auteur du Rapport, ce département comprendrait des échantillons de toutes les industries lyonnaises qui, en dehors de l'industrie des soieries, ont fondé et maintenu la gloire et la fortune de la cité. Ces industries, florissantes autrefois, étaient *la fonte, la ciselure, la céramique, le monnayage, l'orfévrerie d'église, le travail au repoussé, l'imprimerie* et bien d'autres dont Lyon est fier à juste titre.

Peut-être s'étonnera-t-on que dans un musée, siége d'une industrie spéciale, M. Rondot ait cru devoir introduire des industries de natures aussi diverses. Votre Commission s'associe, sur ce point, aux vues de

l'honorable rapporteur. Le respect seul des sentiments patriotiques de M. Rondot pour tout ce qui honore à divers titres la cité qu'il aime ne nous dicte pas cette approbation. Votre Commission pense avec vous, d'après l'autorité des grandes époques, que tous les arts se prêtent un mutuel secours, et que le lustre de l'un se reflète nécessairement sur les autres. Elle voit de plus l'avantage, dans cette généralité d'applications, que le musée proposé pour Lyon pourrait, à quelques nuances près, servir de modèle et de type pour tous les musées que les villes industrielles de la France, animées d'une généreuse émulation, pourraient fonder dans leur sein.

Une objection a été soulevée dans votre Commission. M. Natalis Rondot, après avoir exposé les obstacles sérieux qui s'opposent à ce que le musée lyonnais soit exclusivement composé, dès son établissement, des modèles originaux des arts industriels anciennement florissants, propose d'y suppléer, en attendant les résultats que le temps seul peut donner, à l'aide des copies réalisées par le dessin, la photographie et la galvanoplastie. Sans doute, une industrie *plastique*, si l'on peut dire ainsi, trouvera dans des répétitions ainsi obtenues des auxiliaires presque suffisants. Mais la principale industrie de Lyon vit de couleurs aussi bien que de formes, et il nous semble voir à cet égard une lacune regrettable dans les propositions de M. Rondot. Assurément, l'exposition des riches tissus que l'Inde et la Chine revêtent de si vives et si harmonieuses couleurs sera un guide précieux pour la coloration des dessins. Mais M. Rondot proclame, avec raison, la nécessité d'un progrès continu, et ne consent pas à asservir l'industrie lyonnaise à puiser toujours à des sources connues, plus facilement accessibles d'ailleurs à nos rivaux qu'à nous-mêmes. Pour la nouveauté et la variété des formes à créer, il n'hésite pas à recommander à ses habiles compatriotes l'étude intelligente de la *Flore du monde entier*, et votre Commission partage entièrement son avis à cet égard.

Mais si la photographie et même un moulage perfectionné peuvent, jusqu'à un certain point, nous mettre en possession des formes de ces merveilleux végétaux, leurs vives couleurs ne brillent de leur plus vif éclat que dans les pays où elles fleurissent naturellement, et jusqu'à ce jour la photographie est restée impuissante à reproduire les tons, dont on sait qu'au contraire elle intervertit la valeur.

M. Rondot semble aller au-devant de cette objection, en assignant dans son Musée une place spéciale aux tableaux de fleurs des Écoles Hollandaise, Flamande et Française. Si utiles que soient ces œuvres pour le coloris et l'agencement des groupes, c'est dans la Flore de nos climats

que leurs auteurs ont cherché leurs sujets d'imitation, et ce qu'ils ont représenté avec un si merveilleux talent, la nature, il faut bien le dire, l'offre chaque jour à nos yeux, avec une supériorité qui ne blesse personne.

Il n'y a donc pas dans ces tableaux, si utiles qu'ils puissent être d'ailleurs, les éléments certains d'un progrès nouveau et continu, tel que le désire avec raison l'honorable auteur du Rapport.

Votre Commission, frappée de cette lacune dans la composition d'un musée qui doit offrir des sujets d'étude et de perfectionnement pour toutes les parties d'une aussi noble industrie, ose ici suggérer à M. Rondot une pensée qui, si son rapporteur est bien informé, aurait reçu un commencement de réalisation dans un des musées d'art de l'Angleterre. Ce serait, en premier lieu, de créer dans la ville une ou plusieurs serres chaudes où pourraient être cultivées les fleurs étrangères propres à servir de modèles, puis d'affecter quelques rayons du musée projeté, à des collections d'oiseaux et de papillons des tropiques. Des voyageurs ont vu, par une ingénieuse fiction, des *fleurs ailées* dans ces charmantes créations du règne animal, et un habile artiste pourrait, par le mélange intelligent des deux règnes, réaliser des inventions nouvelles où l'idéal s'appuierait du moins sur la vraisemblance.

On entrevoit, d'ailleurs, ce que la composition de riches étoffes pourrait gagner en fraîcheur, en éclat et en nouveauté par l'aspect continuel de ces tons, ici chatoyants et doux, là décidés et brillants, mais toujours harmonieux, dont la nature a le secret.

Votre Commission borne à cette observation le côté critique de son rapport. Pour toutes les autres vues que contient le travail de M. Natalis Rondot, elle vous propose de joindre vos sympathies à celles que l'étude qu'elle en a faite lui a inspirées. L'espèce de rénovation qu'il propose pour l'industrie lyonnaise a pour bases les idées les plus justes et les plus saines en matière d'art. Il invoque, en un mot, l'autorité des grandes époques et surtout celle de l'antiquité. Mais pour M. Rondot, le passé ne doit plus être un sujet de servile imitation. Les exemples qu'il nous a laissés ne sont, aux yeux de l'honorable auteur du Rapport, que des règles pour la mise en œuvre d'éléments nouveaux, et comme des avertissements en vue des excès auxquels on peut se laisser entraîner. Alors même que l'industrie française ne serait pas menacée d'une sérieuse concurrence du côté de l'Angleterre, l'art dont elle relève réclamerait encore, pour maintenir son rang, la réalisation du projet proposé. Mais cette rivalité menaçante doit faire cesser toute hésitation. Ce n'est pas à Lyon seulement, c'est à Limoges, à Mulhouse, à Rouen, dans tous les centres

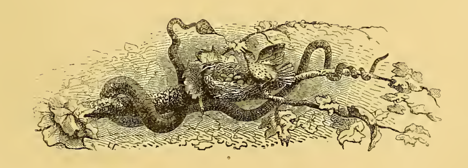
industriels, à Paris surtout, que son appel doit être entendu et son exemple suivi.

Dans cette dernière ville fleurit une école où quelques-uns des principes proclamés par M. Rondot sont mis en action, au grand avantage des arts industriels. Nous voulons parler de *l'École gratuite de Dessin*, si habilement dirigée par M. Belloc. Mais cette école, suffisante pour les besoins d'industries qui règnent sans conteste et ne sont pas inquiétées dans leur avenir, pourrait recevoir de nouveaux développements et fortifier encore l'intelligente industrie parisienne contre les efforts inouïs tentés en Angleterre.

On lira dans le travail de M. Rondot le résultat de ces efforts et les nombres dans lesquels ils se résument; on y verra la prévoyance, l'esprit de suite, l'incroyable déploiement d'activité d'un peuple qui, suivant l'expression d'un ancien, *ne croit avoir rien fait s'il lui reste quelque chose à faire;* on se rappellera ce qu'au réveil de son long assoupissement il a déjà réalisé dans cette voie, et l'esprit le plus confiant dans les ressources de notre pays et dans les facultés de l'esprit français ne pourra se défendre d'un sentiment de véritable inquiétude. Espérons toutefois ne jamais voir le moment où, par suite d'une dangereuse sécurité, la suprématie si longtemps dévolue à la France dans les matières où l'art exerce son action sur l'industrie pourrait passer aux mains de l'étranger.

Votre Commission, voyant dans le projet développé par M. Natalis Rondot et approuvé par la Chambre de Commerce de Lyon, un des moyens de conjurer ce danger, a l'honneur de vous proposer de donner à ce remarquable travail votre haute approbation.

F. DUBAN,
Membre de l'Institut.



CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Dusseldorf, 14 août 1860.

L'assemblée générale des artistes allemands a eu lieu cette année à Dusseldorf. J'ai saisi cette occasion de me retrouver au milieu de tant d'hommes de talent, parmi lesquels je m'honore de compter des amis, et de revoir ces pays rhénans où la part faite à l'art est si belle, dans le présent comme dans le passé. La réunion était nombreuse, bien que les plus illustres maîtres de l'art moderne en Allemagne n'y brillassent que par leur absence. C'est M. Dietz, de Munich, qui a été choisi pour la présider. Le caractère aimable et conciliant de cet artiste, qui est aussi un homme du meilleur monde, une certaine éloquence parlementaire et la distinction avec laquelle il a déjà rempli de semblables fonctions le désignaient naturellement aux suffrages de ses confrères. Je ne vous entretiendrai pas longuement des intérêts purement allemands et, en quelque sorte, de famille qui ont été discutés dans ce congrès; il n'est pas nécessaire de vous faire connaître les chiffres dans lesquels se résume la situation financière de l'Association des artistes ; mais peut-être les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* seront-ils bien aises d'apprendre que la ville de Cologne a été choisie, à une grande majorité, pour la grande exposition qui aura lieu en 1861, semblable à celle qui a eu lieu à Munich en 1858. Le nouveau musée, dont la construction, due à la munificence de M. Richartz, doit être complétement terminée pour cette époque, sera un excellent local pour une pareille exposition, et le concours des artistes qui ne manqueront pas d'y venir de tous les pays donnera à l'inauguration du musée lui-même toute la solennité désirable. Cologne est assez près de la France pour que quelques artistes de votre pays entreprennent le voyage, et j'espère qu'ils ne négligeront pas tous cette occasion de connaître les productions d'hommes illustres ici et peut-être à peine connus de l'autre côté du Rhin. M. le comte de Kalkreuth, peintre distingué de Weimar, a annoncé à l'assemblée que le grand-duc de Saxe-Weimar a résolu d'offrir des médailles d'or destinées à être décernées en prix, à la suite de l'exposition, aux auteurs des ouvrages les plus remarquables dans chaque genre de peinture. Cette nouvelle a été accueillie, on le pense bien, par des témoignages très-vifs et unanimes de satisfaction. Tout le monde a reconnu à cette offre généreuse l'amateur vraiment éclairé, le prince vraiment libéral qui, depuis quelques années, a appelé autour de lui quelques-uns des artistes les plus éminents de l'Allemagne. Weimar est, dès à présent, un des foyers les plus actifs de l'art, et sera quelque jour placé, n'en doutez pas, parmi ses capitales, à la suite ou à côté de Munich et de Dresde, de Berlin et de Dusseldorf.

Parmi les questions sur lesquelles s'est portée l'attention de l'assemblée, il en est deux que je crois devoir mentionner, parce qu'elles sont d'un intérêt international; je

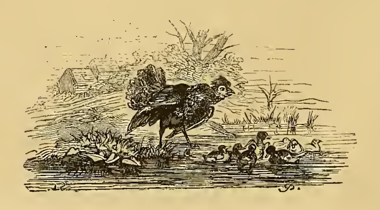
veux parler de la protection due à la propriété artistique, et des droits d'entrée auxquels sont soumises les œuvres d'art, soit qu'elles viennent de France en Allemagne, soit qu'elles aillent d'Allemagne en France. Les artistes réunis à Dusseldorf n'avaient malheureusement pas qualité pour prendre une décision en pareille matière. Ils n'ont pu faire autre chose que manifester les sentiments dont ils sont tous animés, en appelant d'une manière pressante la sollicitude des gouvernements sur les mesures à prendre, et plus particulièrement en en recommandant l'étude à un comité réuni à Berlin précisément pour examiner ces questions. Tout le monde paraît s'accorder à reconnaître que l'élévation des droits d'entrée nuit aux véritables intérêts de l'art, et, quant à la propriété artistique, qu'elle doit être avant tout protégée contre les reproductions faites, par quelque moyen que ce soit, sans le consentement des auteurs. Je trouve assurément très-justes les réclamations des artistes et très-légitimes les efforts qu'ils font pour sauvegarder leurs intérêts ; il est certain que celui qui veut tirer un profit quelconque d'une œuvre d'art doit commencer par payer tribut à celui qui l'a faite. Mais avant de se préoccuper des contrefacteurs et de se mettre en mesure de les poursuivre, il me semble qu'il est plus urgent encore, pour la plupart des auteurs, de se mettre en relations plus fréquentes et plus directes avec le public; et je ne crois pas me tromper sur les dispositions de quelques-uns d'entre eux, je dis des plus dignes d'être connus, en affirmant qu'ils feraient bon marché de ces droits de reproduction auxquels on paraît tenir beaucoup pour leur compte, s'ils croyaient, grâce à des répétitions plus ou moins fidèles, plus ou moins heureuses, obtenir la renommée que l'œuvre même ne suffit pas à leur donner. C'est, selon moi, sur l'organisation des *Kunstvereine* et des expositions, que doit être avant tout appelée l'attention des hommes qui s'intéressent à l'art. Les vœux présentés au nom des artistes de Carlsruhe par M. Schirmer, directeur de l'école établie dans cette ville, prouvent que cette nécessité est comprise par beaucoup de bons esprits; ces vœux ont été pris en sérieuse considération par l'assemblée. Je ne me livrerai pas à l'analyse de ce document, que j'ai sous les yeux : les intérêts auxquels il se rapporte sont peut-être trop exclusivement allemands pour mériter que vos lecteurs s'y arrêtent; je dirai seulement qu'on y insiste surtout sur le peu d'encouragement que rencontre l'art élevé, la grande peinture, tandis que les ouvrages de dimension et de mérite médiocres se multiplient et semblent assurés d'avance du succès. On propose de remédier à cette situation en invitant les *Kunstvereine* à organiser des expositions permanentes, ou séparées par de très-courts intervalles de temps, à s'entendre pour relier entre elles toutes ces expositions et centraliser l'action des comités, enfin à acquérir quelques œuvres importantes au moyen des fonds provenant soit du bénéfice des expositions, soit de la contribution volontaire de tous les artistes. N'est-ce pas quelque chose de semblable, à peu près, qui a été entrepris à Paris, sous le nom de *Société des Arts-Unis*, et que la *Gazette des Beaux-Arts* a recommandé par la voix même de son rédacteur en chef, non sans succès, si je dois en juger par le grand nombre d'adhésions aussitôt obtenues ?

Les réunions de nos artistes ne vont pas sans fêtes, ni sans banquets joyeux, ni sans toasts bruyants. Après chaque séance, les membres présents se réunissaient, en effet, sous les beaux ombrages du Jardin Jacobi, qui est devenu la propriété de l'association des peintres de Dusseldorf connue sous le nom de *la Boîte à couleurs* (*Malkasten*). C'est là que le repas du milieu du jour était préparé (car nous dînons encore dans l'après-midi). Le second jour du congrès, les dames de Dusseldorf, invitées par les artistes, sont venues se joindre à eux dans la salle des concerts, construite au milieu des jardins

par l'architecte Wiegmann, et l'on a dansé jusqu'au soir. Le dernier jour, la fête s'est prolongée beaucoup plus tard, et son caractère a été vraiment artistique : la musique et la poésie, Shakspeare, Tieck et Mendelssohn en ont fait les frais. Le lendemain, les artistes, dont le nombre était déjà fort diminué, se sont encore une fois réunis dans une grande promenade aux ruines de Rolandseck.

Le bon accord qui ne cesse de régner, dans ces grandes réunions annuelles, entre les artistes venus de toutes les parties de l'Allemagne et appartenant à des écoles différentes, les sentiments de véritable confraternité qui paraissent les animer, quelque diverses que soient leurs tendances et quoique, en d'autres temps, les rivalités nationales, aussi bien que celles de l'art, ne soient pas sans effet sur eux, montrent assez les progrès obtenus par les sociétés d'art (*Kunstvereine*), depuis qu'elles travaillent sincèrement à un rapprochement. Si elles persévèrent, l'Allemagne atteindra à l'unité, qui est son rêve, dans l'art plus tôt que dans la politique. Les dissensions qui, à Dusseldorf même, dans les dernières années, avaient créé deux partis en hostilité permanente, se sont calmées peu à peu, et paraissent entièrement éteintes. Déjà au moment où l'ancien et vénéré directeur, M. de Schadow, se retira, les deux partis s'étaient réunis pour lui exprimer les sentiments de respect, d'estime et d'affection que lui avaient voués plusieurs générations d'artistes successivement initiées par lui au culte de l'art. Le nouveau directeur, M. Bendemann, était un des plus anciens et des plus chers élèves de M. de Schadow, venu avec lui à Dusseldorf, lorsqu'il remplaça Cornélius ; en revenant pour succéder à son maître, dans cette ville où il avait passé sa jeunesse et obtenu ses premiers succès, sa tâche eût été des plus pénibles, s'il avait trouvé les *Académiques* toujours en défiance vis-à-vis des peintres de la jeune école, et ceux-ci toujours prêts à faire opposition à leurs devanciers. Il n'en a pas été ainsi ; l'arrivée de M. Bendemann a achevé de tout pacifier. Sous sa direction, ni les jeunes gens n'ont à craindre que l'on étouffe en eux de généreuses aspirations, ni les maîtres à redouter de voir leur autorité et leurs exemples méconnus. *Genus irritabile vatum :* les artistes, comme les poëtes, sont une race irritable ; mais quand les colères de l'amour-propre se sont calmées, ils se rendent justice, et il en est peu parmi eux qui n'admirent alors, au fond de l'âme, ce que d'autres ont rencontré en suivant des voies différentes. Les novateurs les plus hardis, après un peu de temps, découvrent des beautés dans les œuvres qu'ils dédaignaient, et les plus obstinés défenseurs de la tradition ne restent pas toujours devant les productions inattendues de ces nouveaux venus, comme la poule qui crie et bat des ailes pour rappeler à elle la couvée étrangère qui lui échappe.

Aloysius W***.



MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTE D'UN BUREAU HISTORIQUE

Nulle époque n'aura vu plus de variations que la nôtre dans les caprices de la mode. L'art industriel, depuis trente ans, au lieu de se replier sur lui-même et de rassembler ses forces pour créer des produits véritablement originaux, prend à tâche, le plus souvent, d'imiter les modèles des époques antérieures. A la suite de la renaissance littéraire de 1825, les dessinateurs les plus habiles et les sculpteurs les plus adroits ont consacré leur crayon et leur ciseau à des pastiches du moyen âge et de la renaissance. C'était le triomphe de la couleur locale, et on a imité, dans un moment, jusqu'aux piqûres de vers, pour donner l'apparence du vieux chêne à l'érable passé à la teinture de feuille de noyer. Puis les bahuts et les escabeaux ont fait place aux formes rondes et tourmentées du siècle de Louis XV. Depuis quelques années, les magasins de nos fabricants regorgeaient d'imitations de l'illustre Boule, et, plus récemment encore, les formes droites et maigrelettes des meubles Louis XVI ont délogé des salons de nos modernes aristocraties, le bois de rose et l'ébène burgautée.

Nous ignorons ce que nous réserve l'avenir, mais nous souhaitons, du fond de notre cœur, que le caprice fiévreux de nos tapissiers ne nous impose point la période de l'empire. Au reste, ces têtes de sphinx qui méditent à froid, emprisonnées dans une gaîne d'acajou, ces chimères à tête d'aigle qui retroussent, sur le profil des secrétaires, leur queue dorée et lèvent la patte devant un grêle trépied, datent déjà des dernières années du règne de Louis XVI. L'abbé Barthélemy donna, dans son *Voyage du jeune Anacharsis*, le signal de la réaction pseudo-antique. Madame Vigée-Lebrun raconte, dans ses Mémoires, un dîner artistique qui lui valut, sinon plus de gloire, au moins plus de réputation, dans les cercles de l'époque, que ses meilleurs portraits. Tous les convives, drapés à la grecque dans des rideaux, étaient couronnés de roses; un antiquaire avait prêté des vases étrusques; on mangea du brouet noir et l'on but du vin de Scio, et Lebrun-Pindare récita, en s'accompagnant de la lyre, des odes dont les convives chantaient le refrain en invoquant Bacchus.

Les élèves de David voulurent imposer à leurs contemporains frileux le manteau d'Alcibiade ou la tunique de Phryné. Malgré les essais tentés publiquement par les plus belles personnes du Directoire, la majorité protesta contre les engelures et les rhumes de cerveau imminents, mais cette majorité consentait à s'asseoir sur des tabourets en X, et l'expédition d'Égypte vint donner une nouvelle vogue à tout ce qui, de près ou de loin, pouvait rappeler l'antiquité.

Un célèbre ébéniste, Jacob Desmuller, a fabriqué pendant l'empire des meubles qui ne brillent point par l'élégance de la forme, mais dont l'excellente fabrication est incontestable. C'est de ses ateliers que sortait le bureau qui a été vendu ces jours derniers à l'hôtel Drouot. La serrurerie, qui fonctionnait admirablement, était l'ouvrage de Vavin, qui a laissé également, dans sa partie, une excellente réputation. Ce bureau contenait 43 tiroirs de diverses grandeurs, 37 serrures de sûreté, 11 secrets et 2 caisses; le tout s'ouvrant à l'aide de 5 clefs différentes. Deux secrétaires pouvaient travailler à chaque extrémité, et l'empereur pouvait occuper deux places sur le devant. On voit que c'était un véritable bureau diplomatique, et qu'il serait resté impitoyablement fermé au *Sézame, ouvre-toi,* des indiscrets ou des voleurs. Toutes les pièces établissant que ce meuble avait appartenu à l'empereur Napoléon, avaient été déposées chez le commissaire-priseur. Il a été adjugé pour 5,000 francs. C'est peu, au double point de vue de la curiosité et de l'intérêt historique. Les bronzes dorés représentant des renommées, des chiffres, des chapiteaux corinthiens étaient ciselés, sinon avec style, au moins avec conscience, et l'on sait que les dorures de l'empire étaient très-épaisses. Mais ce vaste bureau devant lequel s'est assis le législateur et le conquérant, cette tablette de maroquin vert toute tachée d'encre et fatiguée par une main distraite, n'avaient-ils point un intérêt plus direct que les fusils de chasse, les nécessaires ou les vêtements intimes, que l'on a exposés dans les vitrines du Musée des Souverains? Et lorsque l'on rassemble et que l'on publie les moindres fragments de la correspondance impériale, n'était-ce point le moment de recueillir dans ce musée un meuble historique et précieux, échoué dans les salles banales des ventes publiques, à la suite d'une sentence arbitrale, confirmée par arrêt de la cour de Paris?

VENTE DE TABLEAUX A LONDRES

Nous avons reçu, il y a quelque temps déjà, des notes sur une très-importante vente de tableaux, qui s'est faite à Londres sous la direction de MM. Christie et Manson. Tout en remerciant l'honorable correspondant qui a bien voulu nous les envoyer, nous profiterons de cette occasion pour rappeler à tous ceux qui s'intéressent à la *Gazette des Beaux-Arts,* en province ou à l'étranger, que des notes rédigées aussi succinctement nous jettent dans un grand embarras. Le titre d'un tableau, avec le nom du maître, et le prix qu'il a atteint, ne sont pour nos lecteurs que d'un médiocre intérêt, si nous n'avons en même temps à leur donner quelque détail sur l'importance, la conservation, l'authenticité de l'œuvre. Nous ne rendons compte que des ventes que nous avons vues de nos yeux, à l'hôtel Drouot, ou dont, au moins, nous avons visité avec soin l'exposition; il faut donc que nos correspondants veuillent bien se substituer à nous, et nous envoyer les détails les plus précis, pour nous éviter de les puiser à des sources étrangères et peu sûres.

La collection mise en vente dans les premiers jours de juillet, était celle de sir Culling Eardley. Elle était connue des amateurs sous le nom de «Collection du Belvédère», et la vente avait attiré à Londres un grand nombre d'amateurs et quelques marchands étrangers. Elle a produit environ 650,000 francs, et vingt-cinq tableaux ont suffi pour arriver à ce chiffre respectable. Notons, en passant, à l'adresse de nos commissaires-priseurs, que les *auctioneers,* MM. Manson et Christie, ont adjugé ces vingt-

cinq numéros en un peu plus d'une heure et demie. C'est parce que les objets mis sur table à Londres, lorsqu'ils ont une valeur réelle, ne partent point, comme il arrive à Paris, d'enchères ridiculement minimes. Un commissaire-priseur doit bien savoir qu'un Rubens authentique vaut plus de 500 francs, et un amateur intelligent doit aussi penser qu'il ne lui restera pas sur une enchère de 50 francs. Les Anglais ont, sur l'emploi du temps, des idées plus pratiques que les nôtres, et cette maxime : *Times is money*, est une de celles qu'ils savent le mieux mettre en pratique.

Cette collection renfermait, nous écrit-on, de splendides échantillons de toutes les écoles. Une *Immaculée Conception*, de Murillo, a atteint à la vente 225,000 francs. Ce n'était point une répétition de celle que le Louvre acquit si chèrement à la vente Soult ; et elle était encore de plus grande proportion. La Vierge, vêtue d'une tunique blanche et d'un manteau bleu, est debout, mains jointes ; à gauche, au-dessus de sa tête, un ange tient un lis ; à droite, un autre ange tient un œillet. Dans le bas, et à demi enveloppée dans les plis de la draperie, quatre petits chérubins s'enlacent autour de ses pieds.

Un grand paysage, ou plutôt une *Nature morte* jetée dans une vaste composition, par Jan Weeninx, a été payé 18,500 francs par M. Morisson. C'est peut-être une des plus belles toiles de l'illustre Hollandais. Un chien de chasse garde un renard blanc et un loup gisants à terre près d'un monceau de gibier ; on aperçoit des chasseurs dispersés sur plusieurs plans, dans la campagne.

M. Gréville a acquis pour 25,000 francs le *portrait de Snyders, de sa femme et de son enfant*, peint par Van Dyck à son retour d'Italie, vers 1625.

Deux portraits (de 5 pieds 7 pouces de hauteur sur 4 pieds de large), peints par Rembrandt, et datés de 1634, ont été adjugés pour 46,500 francs à M. Fischer. L'un était celui d'un ministre de l'église anglicane, à Amsterdam, *Monsieur Ellison*. Il est assis dans une chaise à bras, vêtu et coiffé de noir, avec une longue barbe blanche retombant sur sa fraise, auprès d'une table chargée de livres ouverts. Le second portrait était celui de *Madame Ellison*, la femme de ce même ministre, assise également dans un fauteuil large, devant un rideau vert, vêtue de soie noire avec une fraise blanche tuyautée, coiffée d'un chapeau à larges bords. Ces deux portraits sont de la plus belle conservation, et d'une exécution magistrale.

Une Famille dans son intérieur, par Rubens, s'est vendue 187,000 francs, et c'est M. Ward qui s'en est rendu acquéreur. L'enchère était partie de 125,000 francs. Un jeune homme est debout devant une dame assise sur une chaise, et qui tient un enfant sur ses genoux ; deux petites filles, l'une vêtue de noir, et l'autre d'étoffes noires et blanches, sont à ses côtés. On aperçoit au fond un paysage sévère. Les amateurs ont cru longtemps que ces portraits étaient ceux d'une maîtresse du duc de Buckingham et de ses enfants ; mais l'expert Vertue découvrit derrière la toile une inscription, de la main même de Rubens, contenant ces mots français à demi effacés : *la famille de Balthazar... chevalier*. Les armes de ce chevalier Balthazar... étaient dessinées sur un pot à fleurs, et furent facilement retrouvées par les généalogistes, mais notre correspondant a oublié de nous envoyer son nom de famille. Nous espérons cependant le donner prochainement à nos lecteurs.

Enfin, François Boucher a brillamment soutenu, par delà le détroit, l'honneur de l'école française. Deux vastes compositions allégoriques, peintes en 1748 pour le roi Louis XV, ont été vivement disputées, et adjugées pour 31,250 francs. On voit, par le rapprochement de ces divers noms de maîtres, que nos voisins se piquent d'éclectisme

tout autant que nos amateurs français, et que le XVIII[e] siècle lui-même est en pleine vogue, puisque, à cette même vente, un *Paysage* de Claude Lorrain a été laissé à M. Colville pour 11,500 francs. Il est probable que cette toile était ou douteuse, ou mal conservée, car, en Angleterre plus encore qu'en France, les œuvres du Lorrain ont, à toutes les époques, été ardemment recherchées, et l'exposition de Manchester a montré quels trésors contenaient les galeries privées.

PH. BURTY.

LIVRES D'ART

L'ART PROTESTANT EN FRANCE. *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français, dirigé par M.* Ch. Read. — *La France protestante, de MM.* Haag. — *Les Artistes français à l'étranger, par* L. Dussieux.

Il y a des choses qui, parce qu'elles ont été dites une fois, sont constamment répétées, et transmettent ainsi l'erreur de livre en livre, de génération en génération ; l'opinion sur l'art protestant est de ce nombre : on a dit, répété, imprimé que la Réforme avait nui à l'art; que ce culte sec avait glacé l'imagination, éteint l'enthousiasme, détruit l'idéal. Comment maintenir cette opinion devant les faits les plus contradictoires, expliquer cet essaim de grands artistes appartenant à la religion réformée, et cela malgré le peu d'encouragements, malgré même les persécutions, on le sait, exercées contre eux : exclusion de l'Académie de peinture ou difficultés extrêmes pour y arriver, etc. Et cependant quels noms à enregistrer que ceux des Jean Cousin, des Jean Goujon, des Bernard Palissy, c'est-à-dire des trois plus grands artistes de la Renaissance française ! Puis, sans nous arrêter à l'ordre chronologique, Étienne Delaulne, le graveur, Jacob Bunel, le peintre d'histoire d'Henri IV, Hubert et Jacques Rousseau, les paysagistes, les Chéron, les graveurs Picart, le fondeur Rollet, les musiciens Claude Goudimel, les peintres en émail Huault et Petitot (fixé à Genève), le fameux teinturier artiste Gobelin, Oberlin l'antiquaire, les sculpteurs Barthélemi Prieur, James Pradier, les architectes Jean de Lorme, Salomon de Brosse et Androuet Du Cerceau ; de nos jours, Ary et Henry Scheffer, etc., et mille autres plus ou moins célèbres que notre mémoire ne nous fournit pas à l'instant même. La numismatique aurait aussi beaucoup à profiter dans l'étude des médailles pour ou contre le protestantisme ; c'est un chapitre que nous recommandons à l'attention des savants.

Loin donc de continuer ce système de mépris, de dénigrement pour l'art protestant, n'y aurait-il pas là le sujet d'une monographie intéressante pour l'étude de l'art en France : Rechercher la part du protestantisme dans l'art et son influence particulièrement en France. N'a-t-il pas servi à nous corriger de l'engouement pour la mythologie païenne de la renaissance? Son austérité n'est-elle pour rien dans le goût plus sévère qui apparaît dès Henri IV? C'est une simple question que nous soulevons, laissant à d'autres plus habiles le soin de la résoudre. Les éléments de cette étude se trouvent épars, il est vrai, dans les trois ouvrages que nous avons inscrits en tête de ces lignes ; deux de ces sources sont peu connues et mériteraient cependant une sérieuse attention : le *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme* a publié de curieux travaux

sur la numismatique et sur l'art, et entre autres une belle étude de M. Read sur le temple de Charenton et son architecte Salomon de Brosse, qui a aussi construit le palais du Luxembourg et l'église de Saint-Gervais. Notre collaborateur, M. Ad. Berty, a fourni à ce recueil une curieuse notice sur Du Cerceau, savante comme celle qu'il a publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts,* sur Philibert Delorme. *La France protestante,* de MM. Haag, est un vaste recueil biographique, fait avec une patience qui rappelle les Bénédictins, et un savoir, une critique dignes des meilleurs esprits de notre époque; l'ouvrage n'a pas moins de neuf gros volumes. Quant au livre de M. Dussieux, il est trop connu de nos lecteurs pour que nous songions à rappeler autre chose que son titre : *les Artistes français à l'étranger.* N'est-ce pas là, en effet, que tant de Français, et de protestants en particulier, obligés par des événements comme la révocation de l'édit de Nantes à s'expatrier, ont retrouvé des titres de noblesse qu'on croyait perdus à tout jamais? Nous le répétons, il y a là un sujet d'étude fait pour tenter ceux qui aiment une thèse nouvelle et en même temps sont invariablement attachés à la vérité.

A. F.

NOTICE DES OBJETS D'ART EXPOSÉS AU MUSÉE DE DIJON. 1 *vol. in*-12; 1860, Lamarche, *éditeur à Dijon.* — 316 *pages.*

La rapidité avec laquelle s'épuisent les éditions successives des catalogues de nos collections publiques témoigne, sinon du développement du goût en France, du moins de l'empressement des populations à rechercher, dans la contemplation et l'étude des œuvres d'art, des distractions et des jouissances nouvelles. Il y a là, au point de vue de l'éducation artistique des masses, un indice et un moyen de progrès qui méritent une sérieuse attention. Ces petits livres, indispensables à tous, sont pour l'amateur et l'érudit une source précieuse de renseignements, pour le voyageur un guide nécessaire qui, plus tard, rappelle d'agréables souvenirs, pour l'artisan presque toujours le seul livre où il puise ses premières notions sur les beaux-arts; leur utilité pratique, l'intérêt local qui s'y rattache, leur bas prix en font des ouvrages essentiellement populaires, et c'est rendre un immense service à l'art et aux artistes que de les améliorer et de les propager.

A ce titre on doit bon accueil à la nouvelle édition de la Notice du musée de Dijon que vient de donner M. Devillebichot, conservateur de cette collection. La précédente notice, épuisée depuis longtemps, avait été rédigée par M. de Saint-Mémin, homme d'une profonde érudition; elle abondait déjà en excellentes notions sur les antiquités et les artistes, et était avec raison considérée comme un des meilleurs ouvrages de ce genre. En utilisant ces travaux antérieurs, M. Devillebichot a su les compléter, et, pour certaines parties, mettre son livre à la hauteur des connaissances actuelles. Ainsi, dans une introduction à la fois concise et substantielle, il a rapporté avec une scrupuleuse exactitude tous les faits relatifs à la formation du musée et à ses accroissements successifs; les biographies ont été revues ou refaites avec le plus grand soin, surtout celles des artistes sortis de l'école dijonnaise, en tête desquels brillent de tout leur éclat Prudhon et François Rude, ces deux étoiles du Panthéon de la Bourgogne. Les parties relatives aux *Émaux* et à l'*Art céramique* ont été refaites entièrement; enfin la collection Devosges, léguée à la ville de Dijon en 1850, a été cataloguée, dans cette Notice, pour la première fois.

A ces améliorations partielles est venue s'en ajouter une autre, sur l'importance et l'utilité de laquelle nous insisterons : c'est le remaniement complet du catalogue, en ce qui concerne la classification des objets. Cinq grandes divisions ont été formées sous les titres de *Peintures, — Sculptures, — Antiquités, — Monuments et œuvres d'art du moyen âge et de la renaissance. — Collection Devosges.*

La première partie, qui comprend 471 numéros, se subdivise en *École française, — Écoles flamande, hollandaise et allemande, — École d'Italie.* Elle n'a subi que peu de modifications; quelques attributions seulement ont été changées; nous ne nous y arrêterons pas pour cette fois, notre intention étant de donner prochainement une étude complète sur ce musée.

La deuxième partie a subi une révision complète, et les sculptures ont été classées suivant l'ordre alphabétique des noms des artistes.

La troisième partie comprend quatre subdivisions : 1° *Antiquités égyptiennes, romaines et gallo-romaines;* 2° *Vases étrusques, poteries et verreries antiques;* 3° *Bronzes et médailles;* 4° *Empreintes de pierres gravées.* En tout 179 numéros.

En tête de la quatrième partie, comprenant 217 numéros, figurent les objets historiques ayant appartenu aux célébrités du pays ou provenant de ses anciens monuments; c'est le *Musée des Souverains* de la Bourgogne, dans lequel on remarque, en premier ordre, les tombeaux et les chapelles portatives des ducs, la tasse de saint Bernard, la crosse de saint Robert, les boîtes d'ivoire dites toilettes des duchesses, et divers objets précieux d'une origine certaine. Viennent ensuite tous les produits des industries de luxe du moyen âge et de la renaissance, armes, pièces d'orfévrerie et de coutellerie, ivoires et bois sculptés, émaux, faïences, porcelaines, mosaïques, pierres gravées, etc.; puis la série des ouvrages de fabrication orientale, qui renferme une suite fort intéressante de pièces en jade et d'anciennes porcelaines de Chine.

Enfin, la cinquième partie comprenant la collection Devosges, peintures et dessins catalogués sous 118 numéros, parmi lesquels nous remarquons un portrait et une esquisse de Prudhon, et vingt et un dessins de ce maître.

En résumé, la notice du musée de Dijon, par sa classification bien entendue, la variété et l'exactitude des renseignements qu'elle renferme, reste encore un des meilleurs livres de ce genre que nous connaissions, et en le recommandant aux amateurs nous ne faisons que rendre justice au zèle consciencieux du conservateur de cette riche collection. TAINTURIER.

— Nous signalions dans notre dernière livraison l'accroissement constant et rapide de la Galerie nationale de Londres. Cette galerie n'est pas la seule parmi les grandes collections publiques, dont les administrateurs paraissent préoccupés d'augmenter la valeur par d'intelligentes acquisitions. Le musée de Dresde, déjà si riche en œuvres de toutes les écoles et particulièrement de l'école italienne, vient de recevoir six nouveaux tableaux de maîtres italiens anciens. Les premiers par ancienneté sont : une *Sainte Vierge avec l'enfant Jésus,* de Giunta de Pise, peinture encore tout empreinte de l'imitation byzantine; un *Saint Jean-Baptiste* de Tommaso di Stefano, dit le Giottino, Florentin du XIVe siècle; puis deux fragments de prédelle d'un maître peu connu et qui mériterait de l'être davantage, Gherardo di Jacopo Starnina, qui vécut dans la seconde moitié du XIVe siècle et dans les premières années du XVe, et qui, d'après le témoignage de Vasari, aurait été un des premiers artistes qui apprirent d'Antonello de

Messine l'usage de la peinture à l'huile. Les deux peintures de ce maître acquises par le musée de Dresde sont, dit-on, pleines de sentiment et d'un dessin très-pur : la première représente l'archange saint Michel tenant d'une main l'épée et de l'autre le globe; la seconde, l'archange Raphaël guidant le jeune Tobie. A ces ouvrages de peintres dont on ne voyait encore aucun tableau dans le musée de Dresde, il faut ajouter une *Vierge tenant l'enfant Jésus,* de Luca Signorelli, qui n'est pas moins étonnante par l'éclat et l'harmonie du coloris que par la science de la forme et le bel agencement des lignes; ces dernières qualités sont celles qu'on est le plus habitué à apprécier dans les rares peintures et dessins de ce maître. Enfin, il faut signaler comme une acquisition des plus importantes pour la galerie de Dresde un tableau jusqu'à présent attribué à Lorenzo di Credi et dans lequel la commission du musée a reconnu unanimement une œuvre de Léonard de Vinci. Les deux artistes étaient élèves du Verocchio, et il n'est pas étonnant que l'on ait pu quelquefois prendre pour des productions de Léonard ce que Lorenzo avait peint à l'époque où ils travaillaient l'un près de l'autre; mais ce qui est plus surprenant, c'est qu'on ait pu voir pendant longtemps une œuvre de Lorenzo di Credi dans un tableau de la main de son illustre condisciple. Ce tableau, qui représente la Vierge tenant l'enfant Jésus sur ses genoux et lui offrant une grappe de raisins, et près d'eux le petit saint Jean-Baptiste, dans l'attitude de la prière, avait été acquis à la vente du roi de Hollande par M. Woodburn, marchand bien connu de Londres, mort récemment. Les tableaux qui se trouvaient encore en sa possession furent mis aux enchères au commencement de cette année, et l'importance en fut signalée par le directeur de la Galerie de Dresde, M. Schnorr de Carolsfeld, dont l'insistance détermina l'achat, pour le Musée, de celles que nous venons d'énumérer.

D'autres acquisitions ont été faites aussi à cette vente pour la collection des dessins et pour celle des estampes.

— La collection des dessins du Louvre vient de recevoir, des héritiers de M. Delorme, bon peintre dont nous avons annoncé la mort il y a quelques mois, un *Portrait de Canova,* par Girodet-Trioson, et une étude du Poussin pour *l'Assomption de la Vierge*. Le portrait est déjà placé dans une des salles réservées aux maîtres français. Nous devons à la complaisance de M. le conservateur des dessins, d'avoir vu l'étude du Poussin pour le tableau qui fut gravé par Pesnes avec un talent si sobre et si puissant. La Vierge, ainsi que les anges qui la soutiennent dans sa glorieuse ascension, sont nus, et l'on sait que c'est là un fait presque sans précédent, Poussin ébauchant presque toujours ses compositions avec les figures drapées. La première pensée de cette composition fut tracée à la pierre noire et reprise ensuite à la plume; mais la main du grand peintre était déjà frappée de ce tremblement qui signale les œuvres de la dernière période de sa vie.

— Les arts viennent de faire une perte cruelle. Un des artistes les plus illustres et les plus populaires de ce temps, Decamps, est mort le 22 août, victime d'un épouvantable accident. Decamps demeurait depuis plusieurs années à Fontainebleau; il y a quelques jours, il voulut suivre une chasse de la vénerie impériale : il montait un cheval vigoureux et qui s'emportait quelquefois. Au moment où la meute vint à passer, le cheval entraîné partit sous bois avec une violence telle que le cavalier, n'étant plus maître ni de l'arrêter ni de le diriger, alla heurter de la tête contre une grosse branche d'arbre, et se fracassa le crâne. L'artiste tomba sans connaissance, et après deux heures de la plus douloureuse agonie, il expirait entre les bras de ses amis!

Nous ne pouvons aujourd'hui, en annonçant ce malheureux événement, qu'exprimer nos amers regrets et témoigner de notre vive sympathie pour le grand artiste. Est-il besoin d'ajouter que nous ferons pour lui ce que nous avons dû faire pour Ary Scheffer et pour Raffet?

— Le jour de la fête du 15 août, la fontaine Saint-Michel, qui avait été depuis quelques jours débarrassée de ses échafaudages, a été entièrement découverte, et, depuis ce moment, elle n'a pas cessé d'être visitée par un grand nombre de curieux. Nous publierons prochainement une étude sur ce nouveau monument, à la construction duquel ont concouru plusieurs artistes de talent et qui a été diversement apprécié. Nous faisons graver les dessins de l'ensemble et du groupe principal, dû à l'habile ciseau de M. Duret.

— M. Paul de Saint-Victor vient d'être nommé chevalier de la Légion d'honneur. Le brillant écrivain de la *Presse* n'exerce pas seulement la critique littéraire, mais aussi la critique d'art, avec autant de sûreté dans le jugement et de finesse dans le goût, que d'éclat dans la forme. A ce titre, il nous appartient d'applaudir, avec tous ses confrères, à une distinction si bien méritée.

M. Normand, architecte, et M. Bellel, peintre de paysage, viennent d'être également décorés. M. Normand, ancien grand prix de Rome, est l'architecte qui a construit, disposé et orné avec beaucoup d'intelligence et de goût la maison de style antique, propriété du prince Napoléon, aux Champs-Élysées. M. Bellel s'est fait connaître et apprécier depuis longtemps des artistes et des connaisseurs par des peintures et des dessins du caractère et du style le plus élevés. Il a terminé récemment, avec la collaboration d'un très-habile lithographe, M. Jules Laurens, une série de paysages des Vosges, accompagnée d'un texte de M. Théophile Gautier. Nous aurons l'occasion de rendre compte de cet ouvrage très-intéressant, au point de vue de l'art.

— On vient de rouvrir, au Louvre, la galerie parallèle aux jardins de l'Infante, à l'extrémité gauche des salles de la sculpture égyptienne, et renfermant les débris antiques trouvés dans nos possessions africaines. On y remarque des bustes de rois barbares, des fragments de statues, des inscriptions funéraires, une meule à moudre le blé, et surtout une magnifique mosaïque représentant *le Triomphe de Neptune et d'Amphitrite*, que nous avions déjà vue lorsque cette galerie fut ouverte pour la première fois. Peut-être, au lieu de la dresser contre la muraille, comme un tableau, eût-on mieux fait de lui réserver à terre un espace convenable. Cette mosaïque est de la plus belle conservation.

— Les journaux ont signalé, la semaine dernière, un nouvel incendie dans une maison de la rue Vivienne qui confine à la Bibliothèque. Nous croyons savoir que l'administration municipale, justement alarmée des dangers qui menacent incessamment ce précieux édifice, désire acquérir tout le pâté de maisons qui fait retour sur la rue de l'Arcade Colbert. Nous ne saurions trop applaudir à ce projet et insister sur l'urgence d'une pareille mesure. Les bâtiments les plus menacés renferment en ce moment, provisoirement il est vrai, une partie des manuscrits et de la réserve, c'est-à-dire des trésors dont la perte serait tout à fait irréparable.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

DES DÉCOUVERTES NOUVELLES

D'ESTAMPES SUR BOIS ET SUR MÉTAL

DE L'ALLEMAGNE[1]



ous les curieux d'estampes, qui ont si souvent l'occasion de constater la défectuosité des catalogues en présence des anciennes pièces, accueilleront avec faveur l'annonce d'un complément du *Peintre-Graveur* de Bartsch, en ce qui concerne les artistes des XVe et XVIe siècles. Ils pouvaient désirer, il est vrai, un autre modèle que celui du premier garde de la Bibliothèque de Vienne, dont le catalogue est si dépourvu de critique historique, de connaissances littéraires, et si diffus dans ses descriptions; ils regretteront qu'on ne se soit pas proposé aussi la continuation de quelques autres auteurs, tels que Mariette et Zani, les meilleurs modèles que nous connaissions pour les catalogues raisonnés et pour les notices biographiques. Après les recherches faites par beaucoup d'autres, il y a toujours à puiser dans leurs livres, et il serait facile de citer des exemples d'observations données comme nouvelles, dont ils avaient eu la primeur. Bartsch tout le premier a eu, comme on sait, le tort de passer sous silence les emprunts qu'il avait faits à Mariette. Mais puisque M. Passavant, si considéré en Allemagne par ses travaux d'histoire et de critique pittoresques, a bien voulu entreprendre un *Peintre-Graveur*, un catalogue adressé aux collecteurs et aux marchands, on ne peut que s'en féliciter. Il corrigera certainement les défauts de son auteur. Il apporte à ce travail difficile l'expérience d'un goût exercé dans de nombreux voyages et dans l'étude des plus riches cabinets publics et particuliers. L'historien de Raphaël ne pouvait d'ailleurs se restreindre à un simple catalogue; il commence par une histoire de la gravure depuis son ori-

1. *Le Peintre-Graveur*, par J. D. Passavant, t. I. Leipzig, R. Weigel. In-8°. 1860.

gine jusque vers la fin du XVIe siècle. Ce travail préliminaire fait voir, dès l'abord, quels riches matériaux l'auteur a eus à sa disposition. Les citations d'estampes inédites, de livres à figures, de monogrammes de maîtres, s'y pressent à chaque page, renforcées d'aperçus savants et de conjectures nouvelles en beaucoup de points, qui serviront certainement à l'avancement de l'histoire de l'art, même alors que toutes ces hypothèses et le système tout germanique qui en est sorti, ne seraient pas acceptés. Nous voudrions indiquer ici les principales questions qu'il soulève dans l'histoire de la gravure sur bois. La première et la plus grosse est la question de nationalité. Ce n'est pas seulement sur les champs de bataille qu'on la discute aujourd'hui.

M. Passavant établit, au début de ses recherches, que l'art de graver sur des planches de bois et de métal en relief, pour en tirer des épreuves sur parchemin et sur papier, commença d'être en usage en Allemagne vers la fin du XIIe siècle. L'invention ne serait pas due, comme on l'avait cru jusqu'ici, à la fabrication des cartes. Les cartes, selon l'opinion adoptée par M. Passavant, venues des Arabes aux Italiens, en 1379, ainsi que l'indique un texte de chronique à Viterbe, sont ensuite citées dans un règlement de Nuremberg, en 1380, et dans une ordonnance de Paris, en 1397. L'auteur a négligé ici, au détriment des Français, de citer un document qui prime ceux qu'il invoque, et qui est bien connu. C'est le manuscrit de 1375, avec une miniature dont les personnages jouent aux cartes[1]. Pour mentionner ensuite les cartes primitives qui sont venues jusqu'à nous, M. Passavant cite les cartes peintes dites de Charles VI, et les cartes de Charles VII, qui semblent, dit-il, exécutées au moyen de la gravure sur métal pour les contours, et de patrons pour les couleurs; mais il subordonne ces dernières à un jeu de cartes allemandes, appartenant à M. Butsch, d'Augsbourg, qu'il décrit, et dont il reporte la date à la première moitié du XVe siècle, sans déterminer d'ailleurs ni leur costume, ni leur style.

La feuille de l'Allemagne, qu'il nous donne comme prime-sautière, est une gravure sur métal, en relief, représentant *le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean*, imprimée sur parchemin et coloriée, insérée dans un creux du plat de la reliure d'un manuscrit. « Elle semble, dit M. Passavant, avoir été imprimée déjà sur place, après avoir rempli le creux de colle au moyen de la plaque chauffée à cet effet... Le style du dessin se rapporte parfaitement à celui de la fin du XIIe ou du commencement du XIIIe siècle. Nous y retrouvons les figures allongées, la pose tranquille

1. Cette miniature a été reproduite dans le *Magasin pittoresque* de 1838.

et l'expression des compositions du XIIe siècle. Les bras du Christ, dont la tête est un peu inclinée vers la gauche, ne sont pas roidis horizontalement, les pieds sont tournés un peu en dehors, une draperie rouge, qui lui entoure la ceinture, tombe en plis très-simples, et celles des autres figures sont bien jetées, sans avoir rien de conventionnel, ou qui ressemble aux allures du style byzantin ou aux draperies plus mouvementées du XIIIe siècle... » L'auteur termine une description, que j'abrége, en disant que la pièce paraît unique dans son genre, et doit appartenir à quelque religieux des cloîtres de la haute Allemagne. Elle se trouve actuellement chez M. T. O. Weigel, à Leipzig.

Les commentaires auxquels donneraient lieu toutes ces particularités seraient hasardés, avant qu'on ait vu la pièce. Malgré les doutes qui viennent à l'esprit, sur la détermination d'un style de dessin qui n'aurait rien du conventionnel byzantin, ni du mouvementé du XIIIe siècle, qui produirait, dans un art jusque-là ignoré, vers le fond de l'Allemagne, des signes que nous avons déjà beaucoup de peine à démêler pour les objets, assez nombreux cependant, de la sculpture, de la miniature, de l'émaillerie; malgré ces doutes, il faut bien, jusqu'à ce qu'un contrôle sincère soit possible, accepter un témoignage de tant d'autorité. Nous ferons seulement une observation, c'est que la pièce admise serait l'application d'un genre de gravure parfaitement décrit par Théophile, en son chapitre LXXVII, *de Opere quod sigillis imprimitur :* « L'on grave aussi sur le fer l'image du Seigneur crucifié... On y grave, à l'imitation des sceaux, des bordures de fleurs, d'animaux, de petits oiseaux ou de dragons enchaînés par le cou et la queue... Ce travail est assez utile dans la fabrication des tables d'autel, les pupitres, les châsses de corps saints, les livres, et partout où il est besoin [1]. »

Le livre où nous avons trouvé la gravure interrasile, d'où est sorti tout un genre d'estampes, celles dites criblées, nous en donnerait donc un autre. En admettant un essai d'impression à la date indiquée, la véritable apparition de la gravure, telle que nous la connaissons, n'en serait pas moins encore ajournée. Ce texte, toutefois, appuierait mieux, ce me semble, l'estampe décrite, que les documents auxiliaires que M. Passavant y a ajoutés. Il les puise dans un nécrologe manuscrit d'Einsiedlen, où un docteur de Liebenau, et non lui-même, aurait vu des initiales imprimées au moyen d'estampilles, et dans un texte déjà cité par Heller, où un frère laïque du couvent de Nordlingen, est qualifié : *optimus incisor lignorum.*

1. Théophile, *Essai sur divers arts,* p. 242, publié par Ch. de Lescalopier. In-4°. Paris, 1843.

La question n'est pas de savoir s'il y avait, au XIII[e] siècle, des artistes travaillant le bois, et des scribes se servant de patrons ou d'estampilles. Ce fait peut être admis. Mais tout l'intérêt, pour l'histoire de l'art, est dans l'apparition de l'estampe volante sur papier, du graveur mettant son travail à l'encre. Là seulement est la découverte.

Il n'est pas facile de trouver un ordre historique au milieu de toutes les pièces citées par M. Passavant : gravures des couvents d'Allemagne, gravures coloriées, gravures les plus anciennes, avec date ou sans date. Les plus importantes dans son énumération, et les plus voisines de celle que nous venons de voir, sont des estampes dont les figures ont généralement des proportions pesantes, des contours très-forts, tracés sans hachures, d'une impression brunâtre faite au frotton, et d'un coloriage rouge, vert et jaune. On en voit des exemples au Cabinet de Paris, dans une *Sainte Véronique*, un *saint évêque martyr* (saint Cassien), et un *Saint Augustin*, classés parmi les plus anciennes gravures anonymes sur bois. M. Passavant les revendique pour des ouvrages allemands du XIV[e] siècle. En cherchant celles de ces estampes qui indiqueraient une origine plus précisée, il cite une *Sainte Trinité*, de la Bibliothèque de l'église Saint-Jacques, à Brünn, en Moravie, qui rappelle l'école bohémienne de Théodore de Prague, une *Annonciation* et une *Nativité*, sur la même feuille, à Munich et à Nuremberg, qui se rapportent au style qu'on pratiquait sur le bord du Rhin. Les plus belles qu'il ait vues, *Sainte Madeleine* et *le Martyre de saint Jean l'évangéliste*, chez M. T. O. Weigel, appartiennent à l'école d'Augsbourg, et, sous le rapport de la beauté idéale, dit l'auteur, elles ne sont pas inférieures aux productions de l'Italie de la même époque. Enfin, huit pièces de *la Vie de la Vierge*, dans la collection de Nuremberg, devraient être rapportées à l'école de cette ville.

Malgré la dispersion de ces estampes, il faut espérer que le catalogue exact qui en sera fait, en rendra l'examen et la comparaison plus faciles. Nous saurons alors à quoi nous en tenir sur ces attributions, desquelles il résulterait que l'Allemagne se serait produite dans les estampes dès le XIV[e] siècle, avec la variété de ses écoles de peinture. Nous savons déjà quelque chose des peintures qui furent exécutées à Prague sous l'empereur Charles IV, ainsi que des maîtres appelés Wilhelm et Stéphan, qui, à partir de la fin du XIV[e] siècle, fondèrent à Cologne une école considérable; nous connaissons enfin des tableaux qui placent à Nuremberg une autre souche de peintres. Si l'on parvenait à rattacher quelques estampes à ces diverses écoles, on ne contribuerait pas peu à diminuer l'obscurité qui les couvre encore.

En se tenant aux caractères généraux qui sont assignés à ces gravures

sur bois de la plus ancienne période, M. Passavant dit qu'elles se distinguent aisément de celles exécutées plus tard, par leur style archaïque, par la lourdeur des contours et par le jet des draperies arrondies, différant en ceci des cassures angulaires qui, sous l'influence de l'école de Van Eyck, devinrent communes en Allemagne vers la moitié du XVe siècle. On peut admettre ces termes, mais ce n'est pas dire que les estampes citées soient



SAINTE VÉRONIQUE

du XIVe siècle; on les reporte seulement ainsi au commencement du XVe, on les assimile au *Saint Christophe* de 1423, auquel conviennent parfaitement toutes ces qualifications de style archaïque, de dessin lourd, de draperies arrondies, sans en excepter certaine beauté idéale, ou plutôt hiératique, qui le rend comparable aux ouvrages italiens, à tel point que Ottley, bon juge, comme on sait, le croyait venu de Venise[1]. Nous avons vu la plupart des pièces qui sont alléguées ici, et plusieurs autres que M. Passavant aurait pu citer dans les volumes anonymes du Cabinet de Paris, s'il ne s'en était pas tenu aussi exclusivement à la collection de M. T. O. Weigel, jusqu'à présent peu accessible[2]; nous avons été témoins de l'hésitation des meilleurs critiques, quant à la date à leur assigner,

1. *History of Engraving*, p. 92, in-4°. Londres, 1816.
2. M. T. O. Weigel, dont le cabinet contiendrait, d'après ces citations, des trésors

entre la fin du XIVe siècle et le commencement du XVe; M. Passavant a peut-être été guidé dans sa décision par un tact plus sûr, mais il ne l'a pas encore tout à fait rendue probante. A-t-il mieux réussi à prouver que les Pays-Bas n'avaient pas produit aussi des estampes qui pussent remonter au commencement du XVe siècle?

M. Passavant a vu, il est vrai, une falsification dans *la Vierge entourée de quatre Saintes*, datée de 1418. Il lui a paru que le millésime M CCCC XVIII avait subi la rature d'un L intermédiaire, et devait être rétabli : M CCCC LXVIII. Cette opinion s'était déjà produite à l'époque de l'achat de l'estampe, fait par la Bibliothèque de Bruxelles; mais elle a trouvé aussi des contradicteurs. Nous devons dire qu'après avoir nous-même cédé à des préventions justifiées par l'origine un peu suspecte de la pièce, nous en avons fait un examen scrupuleux, après lequel elle nous a paru exempte de toute altération dans son millésime. Ce premier point une fois établi, comme l'établissait M. Passavant, il s'ensuivait que toutes les estampes qu'on pourrait rapprocher de celle-ci par le style, ne pouvaient être aussi que de la fin du XVe siècle. Telle était une autre *Vierge avec l'enfant Jésus*, appartenant au Cabinet de Berlin, dont les légendes en vieux flamand ne permettaient pas, d'ailleurs, de contester l'origine. Ce style, bien connu, était celui des Van Eyck. Il diffère de celui qu'on détermine dans le *Saint Christophe* de 1423, et dans les estampes que nous citions précédemment, par la proportion plus svelte des figures, les plis plus abondants et plus brisés des draperies; il n'est pas pour cela postérieur en date, car les Van Eyck florissaient déjà au commencement du XVe siècle, et, autant qu'il est permis de comparer le petit au grand et l'ombre à la lumière, les vierges des estampes de Bruxelles et de Berlin ont une analogie marquée avec la vierge de Saint-Bavon, à Gand, peinte vers 1425, et avec la *Sainte Agnès* d'Anvers, peinte en 1437. Elles sont d'ailleurs exemptes de la maigreur dans les formes et du chiffonnement excessif des draperies, qui envahit aussi l'école de Van Eyck dans la seconde moitié du XVe siècle. Ces exemples ne sont pas les seuls qu'on eût pu invoquer en faveur des Pays-Bas. A part les pièces où l'on trouve les indices du style van eyckiste, il n'impliquerait pas contradiction que parmi celles qui, par leur composition hiératique et leur exécution archaïque, restent plus exemptes de toute influence d'école, il ne s'en trouvât aussi qui auraient une origine flamande ou hollandaise. L'hésitation commandée pour la date l'est donc également pour le pays. Il y a

qu'on chercherait vainement à Paris, à Dresde, à Berlin et à Londres, annonce un catalogue raisonné de sa collection, avec des planches reproduites en fac-simile, qui serviront, mieux que toutes le dissertations, à fixer les questions soulevées.

lieu de s'étonner que M. Passavant ait été aussi parcimonieux d'attributions envers les Pays-Bas, lorsqu'on le voit donner à la France une estampe du Cabinet de Paris, *la Vierge couronnée,* où il trouve des draperies simplement jetées, dans le goût particulier de la fin du XIV[e] siècle. Nous avions remarqué cette pièce, mais sans y trouver autre chose que de l'analogie avec les ouvrages flamands. La Flandre bourguignonne et la France n'avaient-elles pas alors des accointances intimes dans leurs arts, et quel moyen y a-t-il de distinguer les deux écoles dans un ouvrage qui a exigé une aussi petite dépense d'originalité?

Les Néerlandais ont pour eux les livres xylographiques. Personne ne soutient plus aujourd'hui le système germanique de Heinecken, sur la *Bible des pauvres,* le *Miroir du salut,* le *Cantique des cantiques,* et l'*Art de mourir,* les plus beaux et les plus célèbres de ces livres. On y a définitivement reconnu la manière de l'école flamande. Quant à leur date, sans admettre la légende de Coster, on en établit positivement la base par l'année 1440, écrite sur le *Pomier spirituel,* l'un des plus intéressants, bien qu'il ne soit ni le plus beau, ni le plus ancien. Ces points sont admis dans le *Peintre-Graveur* de M. Passavant, et cependant il ne donne à la plupart des livres xylographiques néerlandais qu'une date postérieure à la seconde moitié du XV[e] siècle. Il se range à l'opinion de M. Harzen, qui les croit venus des couvents des Frères de la vie commune, établis dans plusieurs villes des Pays-Bas et de l'Allemagne inférieure. Cette opinion n'est encore qu'une hypothèse, bien peu fondée, si l'on considère les livres eux-mêmes, leur diversité, leur succès et leur diffusion.

Ces conjectures, qui font sortir d'une part les plus anciennes estampes des couvents de la haute Allemagne, et de l'autre les plus beaux *livres des pauvres* des couvents néerlandais, ne nous paraissent qu'une interprétation abusive de ce fait général, que, dans des temps de barbarie et de violence, quelque culture s'était conservée dans l'obscurité et dans la paix des cloîtres, et de ce fait particulier que les Frères de la vie commune ne furent pas étrangers à la confection des manuscrits et à l'exercice de l'imprimerie. Au moment du développement de la gravure dans les Pays-Bas, les corporations d'ouvriers et d'artistes avaient une importance qui laisse les moines tout à fait en arrière.

En restreignant ainsi la portée des livres xylographiques dans les Pays-Bas, M. Passavant s'est efforcé de grossir la part de ceux qu'on pouvait encore revendiquer pour l'Allemagne. C'est ainsi qu'il a donné le livre de l'*Apocalypse* comme le plus ancien de tous les livres de ce genre. Que sa manière allemande soit déterminée par la proportion courte des figures, le coloriage archaïque, et d'autres signes qui se rencontrent dans

les plus anciennes éditions, cela se conçoit, mais il n'en résulte pas également qu'il soit plus ancien que tous les livres où se rencontrent des figures faites dans la manière de Van Eyck.

L'un des signes qui avaient le plus frappé, dans l'examen des anciennes estampes sur bois, était la nature de l'encre qui avait servi à l'impression. Pour le plus grand nombre de cas, aussi bien dans les feuilles isolées que dans les livres, c'était une encre brunâtre préparée à l'eau ; on avait vu là un des indices les plus sûrs d'antiquité, sans nier, cependant, qu'il n'y eût des exemples, fort anciens aussi, d'une encre plus noire, puisque c'était ainsi que se présentait le *Saint Christophe* de 1423. M. Passavant s'est inscrit en faux contre cette assertion. Il a cité des exemples plus anciens, dit-il, que ce *Saint Christophe*, et pris, comme la plupart des précédents, dans la collection de M. T. O. Weigel, qui sont imprimés avec une encre noire préparée à l'huile. Ces exemples fussent-ils plus nombreux et d'une ancienneté mieux établie, n'infirmeraient pas, je crois, les observations déjà faites, et consignées par M. Passavant lui-même, sur le plus grand nombre des estampes qu'il cite. La découverte de textes faisant mention de tableaux à l'huile, et celle des tableaux même antérieurs au xve siècle, ne prouveraient pas, ce me semble, que la peinture en détrempe ne fût d'un usage général au xive siècle, et que la peinture à l'huile ne fût une innovation, ou, si l'on veut, une révolution due aux frères Van Eyck. Il s'opéra, pour la gravure, une révolution analogue. La première et la principale encre employée dans les manuscrits et dans l'impression des estampes, fut une encre en détrempe. Théophile en donne la recette : « une décoction de bois d'épine coupés en avril », et il n'en mentionne pas d'autre dans un chapitre consacré tout entier à l'*incaustum*.

Les imprimeurs allemands mirent en usage une encre à l'huile; ils en avaient trouvé peut-être la recette dans quelques pratiques des faiseurs d'images; mais l'usage en fut sans doute restreint dans l'imagerie (car elle est la plus défavorable au coloriage) et ne devint commun qu'à l'époque où les estampes commencèrent à se passer de cet embellissement. Il n'est pas d'ailleurs favorable au système de M. Passavant d'exagérer l'application de cette encre noire, car cela tendrait à faire croire que les estampes en encre brune sont étrangères à l'Allemagne, ce qui n'est sans doute pas son but.

La thèse des partisans exclusifs de l'Allemagne exige que l'on trouve aussi, dans ce pays, la plus ancienne mention des ouvriers que l'on sait avoir été amenés, par l'exercice de leur art, à la pratique de la gravure imprimée. M. Passavant ne s'est point contenté de revendiquer, pour un couvent ignoré de la haute Allemagne, l'invention de la gravure; il a

donné, comme les plus anciens graveurs connus, les *formschneiders* et les *briefdruckers*, qui, d'après les recherches les plus récentes, faites dans les registres d'Ulm, de Nuremberg et d'Augsbourg, sont mentionnés aux années 1398, 1428 et 1441. Jusqu'à présent, ainsi qu'il le constate, on n'a pas trouvé dans les Pays-Bas des mentions aussi anciennes. Les registres d'Anvers et de Bruges ne portent, qu'en 1442 et 1451, des *printers* et des *beeldemakers*. Il ne faudrait cependant pas trop se hâter de prononcer, car voici qu'on vient de trouver à Anvers une mention authentique de *Jan de printere* en 1417 [1]. Ces documents, qui se serrent de si près, ne nous disent donc pas laquelle des deux nations a produit la première estampe, mais elles nous indiquent que la fabrication des estampes n'est devenue un état qu'au commencement du xve siècle, ou tout au plus à la fin du xive. Nous sommes autorisés à penser qu'auparavant ce n'était pas un art, par deux documents généraux, les plus significatifs qu'on puisse invoquer. La *Cédule des divers arts*, de Théophile, qui est le manuel le plus minutieux de tous les arts gothiques, ne dit rien qui ait trait à l'image imprimée à l'encre, sur papier, et le *Livre des Métiers*, d'Étienne Boileau, qui est le registre le plus complet des professions ouvrières du xiiie siècle, ne fait aucune mention d'ouvriers faisant des impressions en noir sur papier. Qu'il soit survenu quelque chose d'approchant ou de semblable au xiiie ou au xive siècle : des estampilles de sceaux, des lettres au patron, des empreintes de reliure, le fait est possible, mais il ne change rien au fait général qui résulte de tous les éléments de la question, à savoir que la gravure à impression n'était pas née, n'était pas venue au jour de la publicité.

L'histoire de l'art n'est pas à la merci de la première trouvaille venue, quand on la met au-dessus des hypothèses et des rivalités de nations. *Le Christ en croix*, dans la colle de sa reliure, n'y change pas grand' chose, ni *la Passion* de 1446 non plus. Le *Saint Christophe* de 1423 fut un jalon principal, parce que toute une série d'estampes se rattachaient à sa manière. La *Paix* de 1450 fut une grande découverte, par plusieurs motifs : c'était une estampe d'une beauté suprême; Vasari l'avait annoncée; Mariette l'avait inutilement cherchée; Heinecken, qui la poursuivait aussi, avait mis, sous le nom de Finiguerra, plusieurs sortes de pièces douteuses [2]. Ce sont des pièces de cet ordre qu'il faut toujours faire do-

1. *Sur l'ancienneté de l'art typographique en Belgique*, lettre de M. le ch. Léon de Burbure, adressée à M. Alvin. Extrait du *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, t. VIII. In-8°. 1859.

2. *Dictionnaire des Artistes et des Estampes*, t. VIII; partie restée manuscrite et conservée à la Bibliothèque de Dresde.

miner, et non des pièces d'imagerie incertaine, eussent-elles quelque date ou quelque monogramme.

L'un des points les plus nouveaux de la dissertation historique qui précède le *Peintre-Graveur,* est la part qui est faite à la gravure sur métal en relief. L'auteur la fait marcher de pair avec la gravure sur bois, indépendamment des ouvrages en gravure interrasile ou criblée, où l'on avait déjà constaté l'emploi du métal. M. Passavant a regardé son estampe du xiie siècle comme gravée sur métal; il a même étendu ce procédé jusqu'aux cartiers; il n'en donne cependant aucun exemple appartenant au xive siècle, cette gravure ayant alors cédé, à ce qu'il croit, à la propagation plus grande de la gravure sur bois; mais il a rencontré, dans la collection de M. T. O. Weigel, quatre pièces d'une impression noire et grumeleuse, dont la plus remarquable dénoterait, par sa composition entière, qui a beaucoup de dignité, le style de la haute Allemagne au commencement du xve siècle. Après ce moment, la gravure dont il parle aurait de nouveau disparu, pour faire place à la gravure criblée, et on la verrait reparaître à la fin du xve siècle ou au commencement du xvie, principalement dans l'illustration des livres. Des exemples remarquables sont cités pour cette dernière période : les planches des *Méditations,* de Torquemada, dans l'édition donnée par Jean Numeister à Mayence, en 1479; celles du *Térence,* de l'*Horace* et du *Virgile,* de Grienenger, à Strasbourg, en 1496, 1498 et 1502; celles des *Histoires de la Bible* et de la *Nef des Fous,* de Sébastien Brandt, imprimées par Bernard Richel, à Bâle, en 1476 et 1478; enfin, beaucoup d'encadrements et d'ornements employés par les imprimeurs de Bâle après cette époque, qui portent des initiales attribuées à Jean et à Ambroise Holbein, ou les lettres J. F., attribuées à Jean Frobenius. Ici, du moins, on a une preuve, car on en a trouvé récemment les planches de cuivre dans une officine typographique de Bâle.

Dans la revue qu'il a faite des livres à gravure de l'Italie et de la France, M. Passavant a beaucoup étendu cette application de la gravure sur métal, sans autre démonstration que le discernement qu'il croit avoir acquis, sur des estampes qu'il juge lui-même très-difficiles à distinguer. Les signes les moins équivoques qu'il établit pour la gravure sur métal, sont la répartition plus inégale et plus grumeleuse de l'encre, le tracé parfait des courbes d'un petit diamètre, dans les boucles de cheveux et dans l'extrémité des doigts. La gravure sur bois, au contraire, se reconnaîtrait à ses courbes, formées par une réunion de lignes brisées, aux fentes et aux trous qui peuvent être restés sur les planches. Nous ne suivrons pas l'auteur dans l'énumération qu'il donne des livres italiens et français, où il voit des gravures sur métal plus ou moins confondues avec

des gravures sur bois. Nous y trouverions nos plus anciens et nos plus beaux livres à figures, depuis la *Cité de Dieu*, de Jehan Dupré, et les *Heures*, de Vérard et de Vostre, jusqu'aux planches de Geoffroy Tory et de Jollat. La proposition ainsi soutenue et généralisée, mérite un examen prolongé, et il ne manquera pas d'être fait et d'être contrôlé par les hommes compétents, pour en juger le côté technique. Pour nous, qui ne voyons d'abord que le côté absolu de la question et le résultat de l'estampe, il nous paraît évident que M. Passavant a beaucoup trop exagéré



FAC-SIMILE DE FIGURES DU « TÉRENCE » DE 1496.

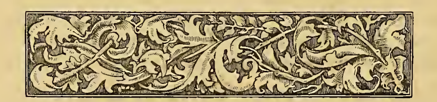
l'application d'un procédé qui fut en effet pratiqué, ainsi que cela nous est attesté par des textes et par des exemples, et qu'il en a fait une distribution tout à fait arbitraire. Le chroniqueur Paul de Prague, qui nous donne la plus longue définition de l'imprimeur d'images et de lettres en 1459, au moment même où l'imprimerie se découvrait, nous parle des planches de métal, *laminibus æreis ferreis ac ligneis*[1]. L'un des imprimeurs primitifs d'Augsbourg, Jean Bamler, dans le Colophon de son *Bélial*, imprimé en 1473, parle des figures de métal, *figuris ereis*, qu'il y a mises. M. Passavant a même négligé ces textes et ces exemples. Nous connaissons encore une planche sur cuivre, gravée en relief, de la *Vision de sainte Bathilde*, avec une inscription latine en trois lignes. M. de

1. Ce passage, invoqué par la plupart des auteurs qui ont écrit sur l'origine de l'imprimerie, ne reçoit sa complète interpretation que quand on l'applique aussi à la gravure.

Longpérier en a donné, dans le *Cabinet de l'Amateur*, une description, accompagnée d'une épreuve tirée de la planche. M. Passavant, sans connaître cette planche, en a décrit une épreuve sur parchemin avec une inscription française, qui pourrait bien n'être pas exempte de fraude. On est donc fondé à croire que, dans certains cas, les graveurs ont employé des planches de métal travaillées en relief; l'usage en dut être plus approprié au métier des graveurs de sceaux, de poinçons et de caractères d'imprimerie. Mais ce fait exceptionnel n'a rien changé aux pratiques et aux effets du procédé de gravure qui consistait à creuser les clairs, et à ménager en saillie les contours et les ombres. Une tradition constante et l'universalité des documents et des pièces établissent que ce procédé était exercé sur des planches de bois. Les inductions qu'on voudrait tirer de l'aspect des épreuves, sont vaines, car les bois de buis, de cormier ou de poirier, entre les mains d'un artiste habile, peuvent rendre toutes les finesses et toutes les rondeurs; on sait, de plus, qu'ils permettent des tirages à des nombres très-considérables. Lorsque l'histoire de la gravure sur bois se présente avec un tel ensemble et une telle perfection, depuis la *Bible des Pauvres*, en passant par tant d'illustrations dans tous les pays, jusqu'à Papillon, on n'en saurait changer les conditions essentielles par des exceptions.

Les plus petites observations ont leur valeur en histoire, et ce n'est pas nous qui voudrions dédaigner toutes celles que l'érudition accumule aujourd'hui dans l'histoire de la peinture et de la gravure. Mais il doit nous être permis de demander que l'art n'y reste pas noyé; que l'élément qui le fait vivre, resplendir et passer même à l'état de culte, la beauté, ne soit pas obscurci et embrouillé dans une nomenclature interminable de petites images à date ou à monogramme, dont les pauvres faiseurs sont érigés en maîtres, pour la plus grande vanité des savants patriotiques qui les découvrent, ou, ce qui est pire, pour le seul profit des amateurs qui en font commerce.

J. RENOUVIER.



EXPOSITION DE TABLEAUX

DE L'ÉCOLE FRANÇAISE ANCIENNE

TIRÉS DE COLLECTIONS D'AMATEURS

(*Fin.*)

IV

CHARDIN, OUDRY

Chardin est le maître qu'on peut le mieux apprécier à l'exposition du boulevard. Il y est comme portraitiste, comme peintre de sujets familiers, comme peintre d'objets immobiles [1].

Nous avons encore vu le temps où l'on trouvait des lapins de Chardin à un ou deux écus la pièce. Il n'y a pas vingt ans que nous avons acheté 10 francs, à Vendôme, les deux tableaux, maintenant au Louvre, signés et datés : *Chardin*, 1731. En 1845, M. Barroilhet les payait 155 francs en vente publique. En 1852, le Musée les a achetés 3,000 francs, avec le *Singe antiquaire*, qui, à lui seul, vaudrait le double aujourd'hui.

C'est que Chardin est « un vrai bon peintre », comme disait Diderot, et si parfaitement original! A quel autre maître, de n'importe quelle école, comparer son portrait de madame Lenoir et la petite paysanne en bonnet blanc, ou *le Jeu du toton* et *le Château de cartes?* Dans ces figures, de grandeur naturelle, il ne tient de personne : il est unique. Dans ses petites figures, telles que *la Pourvoyeuse*, un chef-d'œuvre, à qui ressemble-t-il? Aux Hollandais, comme naïveté de composition, d'attitude

1. Comment désigner un bocal d'olives, un panier de prunes, un verre de Bohême, une soupière de Saxe, sous la dénomination de *Nature morte?* Les critiques français devraient bien renoncer à cette locution absurde. Les Allemands, les Hollandais, les Flamands, les Anglais disent : vie *tranquille*, vie *immobile :* Stilleben, — stilleven, — stillife.

et de physionomie; mais, pour la couleur et la pâte, il est unique encore; tout au plus rappelle-t-il un peu Nicolaas Maes, l'élève de Rembrandt. Dans son *Lièvre mort*, il a quelque chose de Jan Fyt, pour la fine qualité des tons gris, pour l'heureuse adresse de la touche; mais il est plus simple et plus juste que le peintre flamand. Dans ses fruits et ses verreries, se rapproche-t-il des De Heem ou des autres spécialistes hollandais? Oh que non! il est bien plus gras, bien plus abondant que les De Heem. C'est à Cuijp plutôt, que ses groupes d'objets immobiles feraient songer, par exemple, *le Bocal d'olives*. Et ses superbes pots verts, il n'y a peut-être que Brouwer qui aurait su les peindre.

Aalbert Cuijp, Adriaan Brouwer, Nicolaas Maes, Jan Fyt, voilà les grands praticiens avec lesquels seulement on peut signaler certaines analogies du talent de Chardin.

Il a, de plus, cette originalité, qu'il n'obéit point à la mode de son temps, le brave homme! Les continuateurs de Watteau peuvent faire des femmelettes gentilles, sans naturel et sans expression, des scènes de boudoir appropriées à la facilité des mœurs; que Boucher fasse des marquises déshabillées en nymphes, ou des courtisanes déguisées en bergères, au milieu de paysages de l'Opéra; lui, Chardin, ne se tourmente point d'agacer un goût frivole, de plaire aux favorites, aux grands seigneurs et aux petits abbés. Il est tellement en dehors du sentiment et du style contemporains, que des artistes comme Largillière prirent d'abord ses tableaux pour des œuvres étrangères, importées du pays flamand. Qui donc, en France, aurait pu peindre alors ce magnifique tableau de *Fruits*, de coupes et de vases (n° 97 du Louvre), que l'auteur donna à l'Académie pour sa réception? Voyant cela, il n'est pas étonnant que Largillière, qui se souvenait d'Anvers, ait pensé tout de suite à Snyders. C'était en 1728 : Chardin avait vingt-neuf ans, et il eut la chance de travailler encore durant plus d'un demi-siècle. Les hommes de génie devraient toujours vivre quatre-vingts ans. Il est vrai que quantité de grands artistes n'ont pas eu besoin d'une si longue existence pour produire leur œuvre et passer à la postérité. Le charmant Watteau n'est-il pas mort à trente-sept ans, comme Raphaël! — et Paul Potter, à vingt-neuf ans!

Au premier aperçu de l'œuvre de Chardin, il semble que sa plus belle période d'artiste est le commencement, jusque vers le milieu : *la Fontaine* est de 1737; *le Château de cartes*, même année; *la Pourvoyeuse* est de 1739; *la Mère laborieuse* et *le Bénédicité*, du Louvre, sont de 1740; *le Jeu du toton* est de 1741; le portrait de madame Lenoir, de 1742, etc. Mais cependant, plus tard, et même de sa vieillesse, on trouve aussi des merveilles; par exemple, *le Bocal d'olives*, daté 1760, exposé au Salon

de 1763, et à propos de quoi Diderot s'écriait : « O Chardin, ce n'est pas du blanc, du rouge et du noir que tu broies sur ta palette, c'est la substance même des objets! c'est l'art et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau et que tu poses sur la toile ! » — Comment deviner qu'il y a trente-deux ans de distance entre le grand tableau de *Fruits* et *le Bocal d'olives!*

La petite paysanne en bonnet blanc n'est ni signée, ni datée. Mais on doit croire qu'elle fut peinte en la première période du maître. Il y a, si l'on peut dire, une sincérité d'exécution vraiment extraordinaire. C'est l'adolescence dans toute sa fraîcheur et toute sa naïveté; c'est résistant et rebondissant : sous la peau on sent le muscle flexible et le sang qui circule à profondeur, et, sous ces reliefs de la chair, la charpente osseuse, une armature solide, dirait un statuaire.

Ici Chardin est, comme Rubens dans ses plus belles études d'après nature, un peintre charnu, tandis que Greuze, si admiré dans ses Fillettes, est souvent laiteux et superficiel. Greuze peint par flaques; il est en quelque sorte fluide, et sa touche fait l'effet de petites vagues mobiles qui se surmontent, s'entrecroisent, jouent à la surface de la forme; mais on ne sait trop s'il y a quelque chose dessous : il est creux, tandis que l'autre est plein.

La *plénitude*, l'intérieur du modelé, est un don très-rare chez les peintres : beaucoup sont vides, d'autres sont plats. Corrége, voilà un maître qui a de la rotondité! On peut faire le tour de ses figures, surtout de ses femmes nues, comme on fait le tour de la Vénus de Milo. Si l'on enfonçait un stylet dans la chair de l'*Antiope*, le sang artériel jaillirait! Rembrandt aussi a cette profondeur anatomique : dans ses beaux portraits, sous le tissu de la peau et des muscles, on trouverait les os. Nous avons signalé ailleurs le même phénomène, assez inexplicable, à propos des têtes de cheval, du fronton parthénonien, conservées au British Museum. Ces marbres, roulés parmi des ruines et longtemps ensevelis sous la terre, sont devenus frustes comme de vieilles médailles effacées, et tout l'épiderme de la forme a disparu. Mais les accents caractéristiques s'y retrouvent toujours dans des dessous que n'avait pas fouillés la main du statuaire. Ces marbres dévorés par le temps, on les prendrait pour les débris d'êtres réels, pétrifiés dans la terre, à la suite des siècles. En peinture, aussi bien qu'en sculpture, lorsque l'extérieur d'une forme est absolument juste, le dedans y est.

Notre fillette de Chardin pourrait se lever de sa chaise en bois et s'en aller à l'école; mais elle travaille déjà, au lieu d'étudier, la petite grisette; car, au dossier de la chaise, des ciseaux sont pendus par un cordon

bleu. A cette heure elle se repose, et ses deux mains sont croisées sur son tablier à raies bleues et blanches. Corsage bleu, fichu noir, qui vont bien avec le petit bonnet blanc et le fond gris neutre. Elle est vue à mi-corps, tournée de trois quarts à droite. Bonne santé, bon caractère, on en est sûr, à ses joues fermes, à la pureté des plans de tout le visage, à la franche expression de la physionomie intelligente et assez sérieuse. Vraie fille du peuple, et qui ne se manière point en modèle d'atelier. Ce chef-d'œuvre, dont le nouveau catalogue n'indique pas la tradition, appartient à M. de Morny.

Le portrait de madame Lenoir, femme du lieutenant de police, n'est pas daté non plus, mais il a été exposé au Salon de 1742. Elle est assise, la tête presque de face. Dans sa main gauche, abandonnée sur le giron, elle tient un livre broché, à couverture en papier jaspé, quelque curiosité bibliographique que lui aura donné à lire M. le lieutenant, son mari. Un mantelet noir est jeté sur son corsage bleu. Le fond, en simple frottis, est un peu usé, malheureusement, et montre le grain de la toile. Mais le personnage n'en ressort que mieux sur ces préparations légères et sans réalité. La tête est exquise de finesse et de distinction intellectuelle. Madame Lenoir, sans être jolie, devait être une aimable femme, et très-spirituelle. On devinerait ce qu'elle pense de la lecture qu'elle vient de faire. C'est intime, profond sans aucune prétention, et d'une indicible harmonie de couleur.

Le *Château de cartes* représente un jeune garçon assis devant une table, sur laquelle il construit des édifices avec des cartes. Il a été gravé par Lépicié. La figure est de grandeur naturelle, à mi-corps, de profil à droite. Chapeau noir, habit lilas. Beau ton fleuri dans les chairs; belle exécution, abondante et large.

Je crois bien que *le Jeu du toton* doit avoir été le pendant du *Château de cartes*, quoique les dimensions des deux tableaux ne soient plus pareilles; mais leurs proportions primitives, à l'un et à l'autre, ont été modifiées. *Le Château de cartes*, autrefois octogone, est carré maintenant, et sur *le Toton* on découvre des raccords de toile. Le petit écolier qui fait tourner son toton est de profil à gauche, en vis-à-vis du petit architecte en cartes. Il a aussi ses deux mains gentilles sur la table, et un habit de soie tourterellé. Ses cheveux poudrés sont roulés en catogan derrière la tête. Et que sa physionomie est fûtée! L'autre a des instincts de constructeur et d'artiste; celui-ci est un petit gentilhomme qui s'essaye à tenter les chances du hasard, et qui amènera un bon numéro sur son dé tournant; aussi ne songe-t-il guère à ses livres et à son encrier, oubliés au coin de la table. Cette peinture, de première délicatesse, claire

dans les carnations, légère et délicieuse dans l'ensemble, est datée de 1741; elle a été gravée également par Lépicié, en 1742; elle appartient à M. de Montesquiou, un des héritiers de M. de Cypierre.

Encore une figure de grandeur naturelle et à mi-corps : jeune femme assise, de trois quarts à droite, jouant de la serinette pour faire l'éducation de son serin, posé sur l'instrument; elle a une robe bleu tendre et une pèlerine blanche. Le fond, d'un gris-perle, est très-fatigué, et le tableau tout entier a perdu son épiderme.

Le catalogue ne mentionne pas une fillette revenant de l'école, tournée de profil à gauche, et vue jusqu'aux genoux; mais, autant qu'on peut juger de cette peinture, trop haut placée, elle paraît être aussi de Chardin. La petite est en robe d'un beau vert sombre; elle tient un panier, et, sous son bras droit, un cahier de papier et des plumes. Un petit chien noir se dresse contre elle pour la caresser. Elle fait silhouette sur un fond de mur, percé d'une fenêtre à gauche.

A présent, les petits tableaux de sujets familiers, et d'abord *la Pourvoyeuse*, ou, si l'on veut, la servante qui revient du marché.

La Mère laborieuse et *le Bénédicité*, du Louvre, sont des chefs-d'œuvre. Eh bien! *la Pourvoyeuse* les vaut, pour les artistes que passionne la vaillance de l'exécution et la qualité de la couleur. C'est moins fin de pinceau peut-être, moins délicatement travaillé, c'est plus brusque, plus ample, plus grande peinture. Il y a, entre les tableaux du Louvre et le tableau de notre exposition, à peu près la même différence qu'entre un Metsu et un Pieter de Hooch, j'aimerais à dire et un van der Meer de Delft, si le peintre de *la Laitière*, de la galerie Six van Hillegom, était plus connu en France. Mais encore c'est à Nicolaas Maes que cette grasse et lumineuse peinture ressemblerait le plus.

La jeune servante est debout, presque de face, le bras gauche appuyé sur le buffet de sa cuisine, près de deux pains et d'un pot; de sa main droite ballante elle tient un gigot enveloppé dans un linge; elle a un bonnet blanc, un corsage blanc, un tablier d'un ton indéfinissable, tirant sur le lilas clair, glacé de gris. Par terre, deux bouteilles, près du buffet. A gauche, une porte ouverte, une fontaine, et, à une seconde porte en recul, une fillette vue de dos cause avec un jeune homme. Tout est clair, tout est ensoleillé, tout a une couleur argentine. Le plein air circule partout, bien qu'on soit dans un intérieur. Point de contrastes entre des vigueurs ombreuses et les lumières. Le grand jour tout simplement. Et la belle pâte ferme, aujourd'hui émaillée! une conservation parfaite. C'est un des bijoux de l'ancienne collection Marcille, et qui est resté à M. Eudoxe Marcille, un des fils du collectionneur si aimable et si

passionné, qui a surtout décidé, avec M. Lacaze, M. Walferdin, M. Carrier et quelques autres, la réhabilitation des artistes français du XVIIIe siècle.

La Fontaine, appartenant aussi à M. Eudoxe Marcille, est du même style et de la même exécution, mais dans une gamme un peu moins claire. Il paraît que c'est la répétition d'un tableau peint pour la reine de Suède, et exposé au Salon de 1737. On dirait qu'il y a eu des raccords dans le haut de la toile, et, en effet, cette partie supérieure du tableau manque dans la gravure de Cochin. La servante, penchée pour puiser de l'eau à la fontaine avec son pot de faïence verte, est ajustée comme *la Pourvoyeuse* à peu près, bonnet et caraco blancs, tablier bleuté. A gauche, un tonneau sur lequel est la signature, un chaudron, un balai, et, pendu à un croc, au plafond, un morceau de viande crue et sanguinolente. A droite, par une porte ouverte, on aperçoit une autre femme et un enfant.

Le Bénédicité est encore de la même collection, mais non pas de la même qualité. Pour parler franchement, il ne paraît pas être bien incontestablement de Chardin, quoique le maître ait fait deux répétitions, avec variantes, de l'original que possède le Louvre. Ici nous avons, de plus qu'au Louvre, toute la partie gauche du tableau, où arrive un jeune garçon portant un plat. C'est assez faible de couleur, mollement dessiné dans les mains, sans accent et sans caractère. Il est possible que Chardin y ait touché en certains endroits, mais assurément tout n'est pas de lui, outre que des repeints assez nombreux ont perverti l'effet de l'ensemble.

Le Singe peintre, collection Lacaze, n'est pas non plus de qualité distinguée; mais, du moins, son authenticité n'est pas douteuse. C'est une sorte de pendant, trop rougeâtre, au superbe *Singe antiquaire*, du Louvre. Hélas! ces fantaisies de Chardin font songer au grand artiste que la France vient de perdre, et dont nous parlions dans notre précédent article, à Decamps, qui a laissé plusieurs chefs-d'œuvre de singeries, *les Experts*, entre autres. Ce fut David Teniers qui le premier inventa, ou du moins popularisa cette espèce de transposition de la caricature; mais, malgré sa subtilité et son esprit, Chardin et Decamps l'ont surpassé.

Un des plus fins tableaux de l'œuvre de Chardin a été *la Serinette*, provenant de la vente d'Houdetot. Mais cette peinture exquise, trop nettoyée sans doute, ressemble maintenant, en certaines parties, à quelque petite production des imitateurs de M. Meissonier. Est-ce qu'elle aurait été soumise aux procédés de restauration usités au Louvre? Des Rubens du Musée il ne reste plus que les dessous brossés par les élèves praticiens qui préparaient le travail du grand maître. Dans *la Serinette*, la tête et la main de la jeune femme qui tourne la roue de l'instrument ne sont plus de Chardin. Sa pâte cristalline a été frottée, poncée, égalisée à

plat, puis, sans doute, repointillée jusqu'à rappeler la peinture lisse d'un Willem Mieris. Heureusement que l'harmonie du maître se retrouve dans la robe fantasquement bariolée, et dans les accessoires de cet intérieur charmant; à droite un métier à broder, à gauche la cage du serin, montrent encore quelle dut être la perfection de cette peinture exceptionnelle.

Pour ce qui est des morceaux de *nature morte*, on peut dire que presque tous ceux de Chardin se tiendraient honorablement à côté des tableaux analogues peints par les maîtres flamands et hollandais; plusieurs, comme *le Bocal d'olives* et *le Lièvre,* y marqueraient au premier rang.

Entre le talent de Chardin et celui d'Oudry, il y a cette différence, — que toute décoration de Chardin est de la vraie et forte peinture, — que toute peinture d'Oudry est de l'habile décoration. Il faut remarquer qu'Oudry, pendant la première période de sa carrière, ne peignit que des portraits et des tableaux à figures. En 1719, il était reçu académicien, comme « peintre d'histoire ». En 1734, il est mis à la tête de la manufacture de Beauvais, et c'est seulement à partir de cette époque qu'il se consacre à la peinture d'objets décoratifs, sa naturelle vocation. C'est pourquoi nous ne le prenons qu'après Chardin, plus jeune que lui de treize ans, mais dont il a subi l'influence. On peut s'en convaincre en étudiant le tableau intitulé *le Violon,* qui fut exposé au Salon de 1741, et qui appartient à M. Henri Didier. Dans ses deux grands paysages, signés et datés 1737, c'est l'influence du jeune François Boucher qui domine.

Avant que Chardin et Boucher fussent devenus célèbres, Oudry, cependant, avait fait des tableaux pour l'ornement des demeures seigneuriales. Telles sont deux grandes compositions, larges de plus de deux mètres et demi, hautes de près de deux mètres, signées et datées : *J. B. Oudry,* 1721, et appartenant à madame Lebeuf. L'une pourrait être intitulée *le Loup,* car on y voit, à droite, un grand loup tué, gisant au pied d'une console chargée de fruits, de bouteilles, d'un pâté, etc., et, à gauche, deux chiens courants noirs. L'autre, *le Chevreuil,* représente un coin de parc, avec un perron sur lequel est perché un faisan qu'effraye un chien d'arrêt, et, au bas des marches, un chevreuil, un héron et des perdrix, jetés là au retour de la chasse ; à gauche, les deux mêmes chiens courants, couplés.

Dans ces magnifiques pendants, Oudry, conseillé sans doute par son ami Largillière, a cherché les Flamands, comme composition et comme effet, Snyders surtout; mais il est moins substantiel que l'ami de Rubens et de van Dyck. Il a pourtant une touche ample et facile, de la lumière et de la couleur. En ce genre-là, l'ancienne école française n'a peut-être jamais fait mieux que ces deux grandes décorations d'Oudry.

V

ANTOINE COYPEL, LECLERC DES GOBELINS, RAOUX, SUBLEYRAS, TOCQUÉ, CARLE VAN LOO, LOUIS-MICHEL VAN LOO, JEAN-MARC NATTIER

Quelques autres peintres, à peu près du même temps, sont trop imparfaitement représentés à l'exposition du boulevard, pour qu'on puisse les y étudier et les juger à leur avantage.—D'Antoine Coypel, nous n'avons qu'un *Démocrite,* peinture rougeâtre et vulgaire, qui passait cependant pour un Rubens dans le cabinet Denon! — De Leclerc des Gobelins, une *Diane* avec ses nymphes, qui a passé tantôt pour un Galloche, tantôt pour un François Lemoyne, et qui est on ne saurait dire de qui. — Raoux a signé et daté 1720 une *Offrande au dieu de l'Hymen,* dont on se console un peu en admirant sa *Jeune Femme lisant une lettre,* figure à mi-corps, de grandeur naturelle, vivement éclairée; autrefois dans la collection de Cypierre, aujourd'hui à M. Lacaze.—De Subleyras sont deux petits pendants, *l'Ermite,* duplicata du n° 513 du Louvre, et *la Courtisane amoureuse,* sujets empruntés aux *Contes* de La Fontaine, gravés par Pierre et appartenant à M. Burat; l'un provient des ventes Natoire et Hubert Robert, l'autre des ventes Randon de Boisset et Trouard.—Louis Tocqué n'a que deux portraits, celui de Dumarsais, l'auteur d'une *Grammaire française,* et celui de madame Grétrin, à ce qu'on dit.— Carle van Loo, un portrait présumé de la duchesse de Penthièvre. Louis-Michel van Loo, le portrait de Cochin le graveur, signé et daté 1767; Diderot en parle dans le *Salon* de cette année-là. — Enfin, Nattier a cinq portraits.

Nattier fut un peintre de cour, avec les qualités et les vices de cette espèce d'industriels fashionables : une apparence de fraîcheur et de noblesse, l'embellissement conventionnel de personnages à qui la naissance ne donne pas toujours la distinction et le charme, un écart forcé de la nature naturelle, pour ainsi dire, et par conséquent aucune profondeur, aucun caractère déterminé. Toutes les princesses peintes par Nattier se ressemblent, au point qu'on les prendrait toutes pour la même. Quand on sort des salles de Versailles, où sont rassemblés une douzaine de portraits par Nattier, on ne se souvient que d'une seule tête, dont le signalement conviendrait au passe-port d'une jolie dame : visage arrondi, nez ordinaire, bouche moyenne, teint coloré.

Cette même dame très-agréable se retrouve à l'exposition du boulevard,

sous le travestissement d'une Vestale, assise dans un temple, non loin du feu sacré,— et sous les noms de mademoiselle de Lambesc, en Minerve, armant son jeune frère le comte de Brionne, — de madame Victoire de France, en Diane, le croissant au front et l'arc à la main, de madame la duchesse de Chartres, en Hébé, tenant le vase du nectar. Deux de ces figures sont entières : la Vestale, appartenant à une galerie célèbre, et mademoiselle de Lambesc (signé et daté 1752). Toutes deux comptent parmi les meilleures œuvres de Nattier, qui était d'ailleurs un habile homme, peignant à merveille le satin, toutes les étoffes brillantes, tous les accessoires futiles de ces portraits d'apparat.

Le singulier temps, où la mode commandait de déguiser les femmes en Minerve, en Diane, en Hébé, — ces mortelles en immortelles ! en Vestale aussi ! Il serait curieux de connaître le nom et la vie de cette chaste prêtresse, costumée de blanc immaculé. Mais bah ! en ce carnaval du règne de Louis XV, elle ne risquait point d'être brûlée vive.

VI

FRANÇOIS LEMOYNE, NATOIRE, BOUCHER, DESHAYES, FRAGONARD

François Lemoyne tient encore à l'école italienne : c'est un maniériste issu directement de Pietro da Cortona ; c'est un « casseur de jambes », un tortilleur des formes, un tourmenteur de la nature. Ses élèves et successeurs, Boucher et Fragonard, sont aussi des maniéristes sans doute, mais du moins à leur propre *manière*, et surtout à la française. François Lemoyne est le dernier peintre éminent qui, en France, ait suivi les traditions de la Renaissance, pervertie par les Bolonais. Après lui, durant son siècle, l'art n'a plus aucune tradition, et, quant à l'école de David, elle ne s'inspire pas de l'antiquité grecque, comme avait fait la Renaissance italienne, elle ressuscite seulement le vieil art romain.

De même que les Italiens de la grande époque, Lemoyne eut toujours l'instinct de la peinture monumentale, et son immense plafond de Versailles, avec près de cent cinquante figures gigantesques, est l'œuvre d'un artiste de génie. Inventeur inépuisable, hardi praticien, il surpasse, à notre avis, les peintres trop vantés du règne de Louis XIV, tels que Lebrun et Mignard. Assurément, le dôme du Val-de-Grâce, célébré par Molière, ne vaut pas le plafond de Versailles. S'il fût né en des temps meilleurs,

François Lemoyne compterait peut-être parmi les maîtres de premier ordre.

L'exposition du boulevard montre un tableau qu'il exécuta durant son premier voyage en Italie, *Hercule et Omphale*, signé *F. Lemoyne, in.* 1724. Hercule est assis, Omphale debout, de profil à droite, son bras passé sur l'épaule du héros qu'elle a vaincu, — comme le joug sur le cou d'un taureau dompté. A droite, l'Amour batifole contre les mollets du dieu qui file. Ces figures sont de grandeur naturelle à peu près. La femme nue est fort attrayante de forme et de couleur. Beau fond de paysage, extrêmement lumineux. On peut tenir ce tableau pour le type du style et de la pratique du jeune maître, qui avait alors trente-six ans, et qui se tua treize ans après, avec son épée, à la mode antique.

Un autre tableau très-curieux, et tout exceptionnel dans l'œuvre de Lemoyne, est l'enseigne qu'il peignit pour un perruquier d'Amiens, selon le rapport de Dargenville. Dix figures principales, dans un intérieur de boutique, le perruquier et ses aides, des petits-maîtres qui viennent se faire *accommoder*, et, dans un cabinet attenant à la boutique, des ouvrières occupées au grand art de dénaturer la chevelure; ce petit groupe de femmes, sur un plan reculé, motive un effet de perspective intérieure, comme Pieter de Hooch et les Hollandais se plaisaient à en faire. Tous ces personnages, élégamment tournés dans des proportions allongées, ont quelque chose du style de Watteau, en même temps que l'harmonie de la lumière et les gris des fonds rappellent un peu Chardin. L'ambitieux machiniste des plafonds ce jour-là s'amusait à la peinture familière. Peintre d'enseignes, — comme Watteau et Chardin! Decamps n'a-t-il jamais barbouillé quelque enseigne d'auberge rustique? Comment les boutiquiers de Paris n'ont-ils pas l'idée d'utiliser le talent de nos grands peintres du jour!

Le nouveau catalogue a restitué à Boucher deux grandes compositions mythologiques, *la Naissance de Bacchus* et *l'Enlèvement d'Europe*, que le catalogue provisoire avait erronément attribuées à Lemoyne. Il a reporté aussi de Lemoyne à Boucher deux autres pendants, *la Naissance* et *la Mort d'Adonis*, dont la véritable attribution reste encore assez douteuse. Comme agencement des groupes, comme style et tournure, comme dessin et couleur, on n'hésite point à les croire tout de suite de Lemoyne : ce sont ses types de tête habituels, avec des traits fins et apointis, ses attaches des extrémités déliées, ses mouvements exagérés, le même feuillé des arbres, le même ton de ciel; dans les chairs, du jaune et du brun; dans le coloris de l'ensemble, un brillant métallique. Cependant, voici qu'on a découvert, sur un vase renversé au premier plan de *la Naissance d'Adonis*, le monogramme de François Boucher, un F parfaitement pur

et un B qui ne semble pas si primitif; ce B n'aurait-il pas été d'abord un L, auquel on aurait accolé deux boucles en avant? Les connaisseurs qui jugent surtout d'après la peinture ne seraient pas encore convertis à Boucher, si un document traditionnel ne venait fortifier de son autorité la présomption du monogramme. Les deux tableaux sont catalogués Boucher dans le cabinet de M. de La Live de Jully, vendu en 1770. Nous ajouterons que les cygnes de *la Naissance d'Adonis* sont tout pareils aux cygnes du char de Vénus dans le tableau du Louvre, n° 25, signé et daté 1732, c'est-à-dire de la jeunesse de Boucher, qui avait alors vingt-huit ans, et que le caractère de ce tableau du Louvre fait aussi penser à Lemoyne pour le type des têtes et le dessin des traits. Est-ce décisif? Boucher a travaillé chez Lemoyne, et il est certain que dans ses commencements il lui ressemble beaucoup. Peut-être a-t-il peint ces tableaux dans l'atelier du maître, sur des ébauches impérieuses, ou d'après des dessins arrêtés.

On dit que certains amateurs, qui ont bien voulu contribuer à l'exhibition, s'effarouchent de ce qu'on discute leurs tableaux. Mais quel plaisir trouve-t-on à posséder des peintures mal attribuées, ou douteuses, ou même fausses? Il y en a quelques-unes à l'exposition. Le musée lui-même n'est pas sûr de l'authenticité de tous ses tableaux, et nous ne serions pas embarrassé pour y signaler des douzaines d'erreurs qu'il faudra bien finir par rectifier. N'a-t-on pas rectifié déjà, dans les nouveaux catalogues du Louvre, quantité de méprises? Publicité enfante vérité. Et, dans les arts comme partout, la vérité ne saurait être que profitable.

On ne s'explique pas comment *la Naissance de Bacchus* et *l'Enlèvement d'Europe* pouvaient être attribués à Lemoyne dans la galerie de l'*amateur* qui possède tant de gracieux Boucher parmi ses chefs-d'œuvre de toutes les écoles. Cette « erreur était accréditée, » dit le nouveau catalogue de l'exposition. Il paraît cependant que ces tableaux sont gravés sous le nom de Boucher, par Aveline, dans le cabinet Basan (Paris, 1779). Boucher s'y reconnaît d'ailleurs au premier coup d'œil.

Dans *l'Enlèvement d'Europe*, il y a six nymphes qui parent de fleurs leur compagne assise sur « le taureau *divin*, » et, au milieu des nuages, le grand dieu Jupiter se montre en double sous le plumage d'un aigle fulgurant. Dans *la Naissance de Bacchus*, il y a encore six nymphes, et, en l'air, Mercure qui les surveille. Toutes ces femmes nues, presque de grandeur naturelle, ont sur la peau ces reflets de nacre, particuliers à Boucher.

Au même amateur — anonyme, malgré son grand nom, — appartiennent deux autres couples de Boucher d'une égale importance : *le Lever* et *le Coucher du Soleil*, *les Raisins* et *la Musette*.

Le Lever et *le Coucher du Soleil*, signés en toutes lettres et datés 1753,

ont été exposés au Salon de cette année-là ; grandes compositions destinées aux Gobelins et qui ont passé dans la galerie de madame de Pompadour. Elles ont près de dix pieds de haut sur huit de large. Phébus, Téthys, l'Aurore, des nymphes et des amours, des naïades et des tritons, s'ébattent sur la mer ou dans le ciel avec une volupté surnaturelle. Les Phébus sont terriblement maniérés, — Boucher n'était pas fort sur le masculin, — mais les fillettes plus ou moins divines sont délicieuses, surtout les blondes naïades, balancées sur le flot, qui suivent du regard le dieu lumineux partant pour son tour du monde.

Après ces deux pendants mythologiques, les deux pendants agrestes, signés et datés 1749, *les Raisins* et *la Musette*. Six pieds sur huit.

Assise en avant d'une fontaine, au milieu d'un paysage factice, une jeune bergère, pieds nus, *mord à la grappe* que présente à ses lèvres un gentil berger, mi-couché derrière elle, et qui tient au bras un panier de raisins. Autour d'eux, le troupeau de moutons gardé par un chien épagneul. Le berger est en veste rose, la bergère en jupon bleu, manches jaunes et tablier blanc. Ces tons variés font comme un bouquet de couleur sur le vert azuré des arbres et du gazon.

Dans l'autre amourette pastorale, c'est la musique qui exerce sa séduction sur deux jeunes filles, l'une debout, l'autre assise, écoutant les sons d'un chalumeau. Le berger n'a plus qu'à choisir sa bergère, si par hasard il n'est pas amoureux des deux à la fois. Des moutons, une vache, une chèvre, de l'eau, des arbres coquettement empanachés, complètent cette fausse idylle.

Il faut dire que ces six grandes toiles sont des peintures décoratives, très-habilement exécutées, très-séduisantes d'effet, et qui gagneraient à être fixées contre les lambris d'une vaste salle de château. Elles ne révèlent qu'un des côtés du talent de Boucher, sa faculté d'improvisateur sans modèles et sans étude. Mais quand Boucher a consulté la nature, quand il a peint des femmes posant devant lui au moment même, il est exquis, parce qu'il joint une justesse hardie à l'élégance voluptueuse dont il eut toujours l'instinct. Hélas ! il n'a presque plus jamais peint d'après nature aussitôt que la vogue l'eut égaré dans une imagerie où la réalité n'était plus de rien. Lorsque Reynolds eut occasion de visiter Boucher à Paris, il fut bien surpris de le voir brosser, *de pratique*, des figures nues dans les attitudes les plus mouvementées. Pour Boucher encore, comme pour Lemoyne, s'il n'est en définitive qu'un peintre secondaire, ce fut aussi un peu la faute de son temps. Tout le monde n'avait pas, au milieu de la folle dissolution du XVIIIe siècle, l'humeur placide et la solide bonhomie de Chardin.

Chardin cependant estimait son confrère Boucher, et il possédait plusieurs tableaux de lui, entre autres *les Forges de Vulcain*, peintes pour la chambre du roi à Marly, signées des initiales F. B., avec la date 1747, et appartenant aujourd'hui à M. Lacaze. Ce n'est pas le meilleur Boucher de sa collection : il est trop rouge dans les chairs et assez vulgaire de dessin. L'esquisse du *Triomphe des Grâces*, trois femmes nues, debout, soutenant en l'air un petit Amour, est bien préférable. Ici, les formes sont élégantes, sveltes, distinguées, presque comme dans les figures du Parmesan.

Une des qualités de Boucher, dans ses commencements, fut une incomparable clarté. L'exposition offre un exemple de cette manière primitive qui succède à la période où il imitait encore son maître Lemoyne. *Les Grâces et l'Amour* (signé et daté 1738, et appartenant à M. de Morny) ont cette singularité, que les figures nues sont très-bien modelées sans aucun contraste d'ombres, par de légères demi-teintes insensibles ; il est vrai qu'elles sont en plein ciel rayonnant. La *Diane sortant du bain*, n° 24 du Louvre, adorable jeune fille toute lumineuse, est aussi de ce premier temps-là (1742). Dans les Grâces comme dans cette Diane, la peau rosée, fine, diaphane, a la pureté, on voudrait dire le parfum de certaines fleurettes tendres, au moment où elles viennent de s'épanouir.

En vieillissant, Boucher s'alourdit un peu, par exemple dans la *Vénus recevant le prix de la beauté*, datée 1762. La touche y est ample et facile, mais le coloris a perdu de sa fraîcheur et de sa limpidité.

On peut encore, à l'exhibition, étudier Boucher comme portraitiste et comme paysagiste. Les deux paysages appartenant à M. Pinard, *la Forêt* et *le Moulin*, pendants exposés au Salon de 1741, semblent avoir été peints d'après nature; ils ont une puissance et une réalité qu'on ne retrouve plus dans les pastorales décoratives où les figures sont le sujet principal. Les deux portraits, représentant tous deux madame de Pompadour, appartiennent à M. Henri Didier, ainsi qu'un petit tableau d'enfants assez faible et même douteux.

L'un des portraits de madame de Pompadour vient de la vente Véron, l'autre, des collections de Cypierre et Duclos. Dans le premier, la gracieuse femme, en robe de soie orange, est debout devant un chevalet, la main appuyée sur un carton à dessins. C'est l'artiste sans façon, l'amie de Boucher et de Coustou, qui posait ce jour-là. Dans le second, c'est la grande dame qui pose au milieu de son élégant boudoir; c'est aussi l'amie de Voltaire et des gens de lettres, car elle tient un livre à la main, et sa bibliothèque se photographie sur une glace qui sert de fond à droite. La toilette est on ne peut plus galante : robe de damas bleu-ciel, broché de bouquets de roses, et qui bouffe magnifiquement sur le tapis. Dans le

premier portrait, la tête est avivée et souriante; dans le second, elle est soucieuse; la favorite n'était plus alors en pleine floraison de jeunesse et de beauté; elle avait déjà régné une douzaine d'années. C'était long, par les mœurs qui couraient!

On a fait bien des portraits de madame de Pompadour; ceux-ci, et surtout le portrait en robe bleue, dispenseraient presque de tous les autres. Qui mieux que Boucher connaissait madame de Pompadour? Elle allait familièrement dans son atelier lui demander de voluptueux caprices pour distraire Louis XV, — et le pauvre roi s'ennuyait si souvent!

Dans les dessins à la sanguine ou aux trois crayons, Boucher n'a point de rival parmi ses contemporains. Il n'égale pas Watteau, son prédécesseur; mais, après Watteau, personne au XVIIIe siècle n'égale Boucher. Il a le crayon si abondant et si leste, tant de science et tant de grâce, un sentiment si juste de la forme et de la tournure des femmes, on peut dire un si vif instinct de la beauté, et tant d'esprit! Ses trois dessins exposés par MM. Edmond et Jules de Goncourt, un paysage agreste, une jeune femme assise, et une femme nue, debout et vue de dos, sont d'une qualité distinguée, principalement la femme qui montre ses talons et sa nuque, et le reste. M. Walferdin a aussi prêté une sanguine représentant M. de Pourceaugnac.

Le condisciple de Boucher chez Lemoyne, le dévot Natoire, qui fut si longtemps directeur de l'école de Rome, est l'auteur de deux mythologiades très-décolletées, *le Triomphe d'Amphitrite*, accompagnée de néréides et d'amours, et *Vénus marine*, peinte pour Marly en 1743.

Deshayes, le gendre et l'élève de Boucher, approche un peu de lui dans une *Danaé* rondement potelée, qui appartient à M. van Cuyck.

Fragonard aussi a été formé par Boucher — et par Chardin. Ah! c'est Fragonard qui s'étale à l'exposition! vingt-cinq peintures et douze dessins! Le Louvre n'a que trois tableaux de lui; encore ne le font-ils guère connaître, sauf *la Leçon de musique* (n° 210), présent de M. Walferdin, le savant et spirituel commentateur des œuvres de Diderot. M. Walferdin collectionne Fragonard depuis un temps immémorial. L'heureux homme dans sa double passion pour le grand philosophe et pour le charmant artiste! Il a eu l'honneur de publier des *Salons* inédits de Diderot, et le bonheur de découvrir des centaines de Fragonard, alors que ce peintre facile et amusant était dédaigné par les peintres difficiles et ennuyeux, anathématisé par l'Académie, oublié par les amateurs ingrats. C'est chez M. Walferdin qu'est à présent le nid des Fragonard; mais Fragonard fut si fécond, que MM. Lacaze, Marcille, Carrier, Laperlier, Feuillet de Conches, Barroilhet, de Morny, de Rothschild, Henri Didier et bien d'autres

curieux ont pu néanmoins recueillir encore quantité d'œuvres égarées après la mort de l'auteur, en 1806.

Quelle intarissable imagination avait ce Fragonard! Il semble que les images coulaient du bout de ses doigts sur la toile ou sur le papier, et qu'elles se succédaient si spontanément, qu'après un premier jet il n'avait plus jamais le loisir d'y remettre la main; sauf toutefois pour une série de paysages dont on voit quelques exemplaires à l'exhibition, et qui sont pleins, solides, substantiels comme des Ruijsdael, fins et travaillés comme des Wijnants. Encore ne lui coûtaient-ils guère de peine, je suppose. Une vive impression et la certitude d'une pratique expérimentée conquièrent la promptitude et maîtrisent le temps. Frans Hals, Van Dyck et bien d'autres ont fait de superbes portraits en une séance. Les vrais maîtres n'ont jamais été longs à produire leurs chefs-d'œuvre. Lorsqu'on sait comment procédaient les peintres des belles époques artistes, on s'étonne d'apprendre que les peintres contemporains passent des mois — des années — à faire un tableau. Signe d'impuissance.

Fragonard, il est vrai, n'a guère laissé que des peintures si légères, si subtiles, qu'on les appelle souvent des ébauches. Mais c'était sa manière et son génie, d'exprimer la nature sans s'appesantir sur elle, de faire apparaître, comme au sein d'une vapeur aérienne, des images subites qu'on n'avait jamais rêvées plus délicatement idéales. Regardez vite, de peur qu'elles ne s'évanouissent! Tout y est cependant, la forme accentuée où il faut, le mouvement juste, la physionomie et la couleur. C'est là un réalisme préférable à celui qui accuserait grossièrement la matière, à la prendre avec la main. Ne touchez pas à Fragonard, il est insaisissable et impondérable; c'est avec l'esprit qu'il le faut prendre. Oh le magicien! il n'est pas de la race du finisseur Gérard Dov. Au manche à balai de ses ménagères, il n'a jamais donné plus d'un coup de pinceau. Avec trois touches sur un frottis, il fait l'étoffe de satin mieux que les Mieris. En un tour de main, ce prestidigitateur fait vivre une figure, tête et corps, un peu mieux que le patient Denner avec son pointillement obstiné. Qu'est-ce qu'on appelle donc finir un tableau? Une peinture n'est-elle pas terminée, faite et parfaite, quand on y voit et on y sent ce que l'artiste a vu et senti?

Sur les vingt-cinq Fragonard de l'exposition, treize ont été empruntés à M. Walferdin; quatre paysages proprement dits : *le Rocher,* signé en toutes lettres, ce qui est rare; composition rappelant un peu Berchem; — *l'Abreuvoir* et *la Pêche,* tous deux finement exécutés dans le sentiment de Wijnants; — et le *Troupeau qui s'abreuve,* vaillante peinture avec un ciel sombre digne de Ruijsdael; — quatre autres paysages où les figures prennent la dominante : *le Parc,* avec d'élégants personnages, au milieu

de buissons de roses, de fontaines et de statues; c'est un peu froid, un peu Hubert Robert; — *le Charlatan* sur une estrade, haranguant la foule; c'est un peu trop jaunâtre; — et *les Surprises,* deux pendants, espiègleries de jeunesse en pleine campagne; — puis un *Intérieur d'étable,* avec une vache blanche et une vache rousse frappées de lumière, des moutons, une paysanne; grand effet; du vrai soleil; — un portrait de petit garçon, en buste, presque de profil; c'est frais comme un beau fruit; — un sujet religieux, *la Visitation,* petit chef-d'œuvre d'une extrême délicatesse et de la plus harmonieuse couleur; ancienne collection Carrier, ainsi que le portrait de jeune garçon; — deux allégories galantes, *le Sacrifice de la rose,* jeune fille en défaillance devant l'autel de l'Amour, sur lequel brûle... sa rose; — et *le Vœu à l'Amour,* un rien, une merveille! un frottis vague sur une petite toile, un chef-d'œuvre de poésie! C'est dans Sapho et les lyriques grecs seulement qu'on trouverait une inspiration égale à celle du peintre dans cet inimitable croquis. Qu'est-ce donc? Une jeune fille qui se précipite vers une statue de l'Amour. Quel élan, comme un vol d'aiglon! Elle vole, en effet, et ne tient plus à la terre; elle est bien sûre de saisir l'Amour, cette violente! Mais dans quel monde fantastique est-elle emportée? Autour d'elle, toute réalité a disparu; elle semble enveloppée de je ne sais quel encens qui enivre et qui consume, quand on se livre au fils de Vénus. — En cette simple esquisse, Fragonard, — comme son amoureuse, — s'est élancé au delà des limites de la peinture, et il envahit le domaine de la poésie rhythmée. André Chénier eût écrit une belle pièce de vers sur ce *Vœu à l'Amour.*

J'ai réservé, pour le treizième, un autre bijou, tout familier et un peu libre, *le Début du modèle.*

Nous sommes dans un atelier de peintre, c'est pour étudier la nature. Malheur à ceux qui, comme les Hollandais actuels, peignent les jambes nues d'une petite pêcheuse au bord de la mer d'après les jambes de quelque vieux mâle des basses rues d'Amsterdam! La pruderie est étrangère à l'art. Il n'y a pas de danger qu'on se gêne dans un atelier du XVIIIe siècle. Le peintre est là, debout, tenant sa palette et son appuimain. Oh l'artiste mignon, finement découplé, et d'une aisance! Son costume négligé a l'air d'être tissé avec des feuilles de rose. De la soie rose sur de la batiste blanche; on le prendrait pour un berger de Watteau. Et pourquoi s'est-il dérangé? On lui amène un modèle tout neuf, et dont personne encore — peut-être — n'a vu la couleur de la peau, — à moins que cette jeune innocente ne sorte de chez Boucher! Elle fait la peureuse, se pelotonne sur un divan et se défend presque contre sa compagne empressée de lui enlever les voiles qui couvrent ses beautés. Le

jeune peintre y aide un peu, à distance, du bout de son appui-main. Que n'est-on Diderot pour s'amuser à raconter cette scène...

A M. Lacaze appartiennent cinq autres Fragonard : une large et libre ébâuche de paysage, intitulée *l'Orage*, avec une charrette traînée par des bœufs, et un troupeau de moutons qui s'effarent; — deux portraits de grandeur naturelle, à mi-corps : le portrait de M. de La Bretèche, vu de dos, et la tête retournée; il porte un costume espagnol à manches jaunes, et il pince de la guitare; au verso de la toile on lit, en écriture de l'époque : « Peint en une heure de temps par M. Fragonard, en 1769, » date qu'on retrouve sur la peinture avec la signature *Frago.;* le portrait d'une jeune fille tenant un livre, et vue presque de face; son ajustement est très-coquet; collerette montante, découpée et empesée, sortant d'un corsage feuille morte à manches citron; — *la Chemise enlevée...* il faut bien écrire ce titre sous lequel le tableau a été gravé par Guersant; puisque la chemise est enlevée, la femme est donc nue, couchée sur un drap blanc, et vue presque de dos; le ton des chairs sur ce blanc mat est un tour de coloris que peu de peintres ont risqué : Velazquez, Rembrandt, Titien, y ont réussi quand ils l'ont essayé. En l'air, se dessinant sur les courtines roses du lit, un Amour bien avisé s'envole avec la dépouille qu'il a ravie, mais il retourne la tête pour admirer encore une des femmes les plus attrayantes du sérail de Fragonard; — et cinquièmement, *les Baigneuses,* délicieux groupes de femmes nues qui folâtrent parmi les joncs, au bord d'une eau limpide; elles font l'effet d'un monceau de fleurs où domineraient les roses : de cette peinture-là, comme de celles de Watteau et de Boucher, on peut dire qu'elle est fleurie et qu'elle sent bon.

L'Escarpolette (à M. de Morny) pourrait porter le même titre qu'un certain roman assez populaire de Paul de Kock. La femme, en robe rose, se balance en l'air, au milieu d'un paysage bleuté; le vieux mari, tapi dans l'ombre, tire la ficelle en arrière; le jeune amant, vêtu de gris-perle, se trouvant par hasard sous la balançoire, ne regarde pas le gazon.

Et les dessins! impossible d'en faire seulement l'analyse. Il faut nous hâter. Greuze attend.

VII

GREUZE, PRUD'HON

C'est une puissance que Greuze! Il règne depuis longtemps sur les âmes sensibles, et le moment est peut-être dangereux pour s'attaquer à cette renommée exorbitante. Enfin, cependant, Greuze n'est pas un artiste

de la qualité de Watteau et de Chardin, ni de Boucher et de Fragonard. L'auteur du *Père de famille* s'est un peu égaré sur l'auteur de *la Malédiction paternelle*. Ce fut *l'idée* qui trompa Diderot sur Greuze. Comme il aspirait en littérature à un art moralisateur, il applaudissait en peinture les sujets honnêtes et de caractère populaire. Très-bien ; mais au moraliste sentimental il faut une bonne couverture de peintre praticien. A l'idée il faut la forme. On ne fait pas un tableau seulement avec des préceptes, mais avec des couleurs.

Les principaux Greuze de l'exposition appartiennent à MM. de Morny et de Rothschild, cinq à l'un, trois à l'autre.

On a fait à *la Pelotonneuse* les honneurs de la plus belle place de l'exposition, au milieu du lambris, au fond de la grande salle. Cette gentille grisette a un tablier à raies blanches et bleues, des manches rayées couleur safran. Près d'elle, sur une table, un petit chat qui cherche à attraper les brins du coton. La figure, vue jusqu'aux genoux, est peut-être de grandeur naturelle, mais elle paraît plus petite que nature, parce que l'exécution en est un peu mince. Elle ne gagne pas à être comparée à un autre tableau de M. de Morny, à la Fillette aux ciseaux, de Chardin, qui n'est pas loin de là. Mais, précisément sans doute à cause de la finesse un peu grêle du dessin et de l'attention méticuleuse et proprette avec laquelle tout est rendu, cette peinture attire les gens du monde, et il se pourrait qu'elle eût le prix de l'exposition, s'il était décerné à la majorité des visiteurs. Beaucoup d'amateurs, au contraire, ont de la peine à y reconnaître la pratique de Greuze, et ils iraient presque jusqu'à nommer un autre auteur, Lépicié par exemple. Il est vrai que *la Pelotonneuse* est exécutée dans une manière assez exceptionnelle, que sa date (elle a été exposée au Salon de 1759) explique suffisamment. Vers cette époque, Greuze revenant d'Italie était fort troublé. « Ce voyage d'Italie, qui ne dura guère plus d'un an, loin de lui être utile, altéra son originalité sans lui faire acquérir des qualités nouvelles, dit le catalogue du Louvre, et il lui fallut du temps et des efforts pour redevenir lui-même. » Afin de s'arracher à l'imitation des Italiens, il n'est pas étonnant qu'il se soit rejeté alors du côté des peintres français travaillant autour de lui. *La Pelotonneuse* a d'ailleurs sa tradition en règle, et même de beaux titres : elle a passé dans les cabinets du marquis de Blondel et du duc de Choiseul.

La Veuve inconsolable partage le succès de *la Pelotonneuse*. Décidément, le choix du sujet a beaucoup d'importance, puisqu'il aide à la popularité des œuvres. M. Paul Delaroche et quelques autres l'ont prouvé de nouveau, après Greuze. Comment ne pas s'arrêter et ne pas s'attendrir devant cette jeune femme qui relit des lettres d'amour en face du

buste de l'homme qu'elle a perdu, et qui semble lui jurer encore une fidélité éternelle, la main étendue, comme pour un serment, vers l'image chérie? Elle est assise, tout en blanc, sur un fauteuil bleu, ayant à ses pieds un petit chien, témoin du serment. Ah! c'est bien Greuze, avec toute sa *sensibilité*, le mot faisait fureur au XVIIIe siècle, mais sensiblerie serait mieux dit. La figure est entière, de petite proportion, de la taille des femmelettes de Willem Mieris, à qui ça n'est pas loin de ressembler.

Les trois autres Greuze à M. de Morny sont un portrait de femme charmante, poudrée et coquettement attifée, et deux têtes d'enfants.

Le Retour du cabaret (à M. de Rothschild) est une des fines compositions de la série où Greuze a représenté des drames dans l'intérieur des familles. Le père rentre ivre et chancelant, la mère pousse vers lui sa fille et son petit garçon qui tendent leurs mains vides. Il ne paraît pas que ces enfants aient souffert de l'inconduite du père, et heureusement la petite fille a des joues fraîches et rosées, d'un modelé et d'un ton délicieux. La peinture y gagne, mais le caractère du sujet y perd.

C'est le caractère qui manque à Greuze, dans l'invention, dans les tournures, dans le dessin et dans l'expression.

La petite Paresseuse a le bras posé sur son livre, la tête appuyée sur sa main. Blondine de douze ans, qui a la gorge d'une fille de seize ans. Les adolescentes de Greuze sont précoces avec leurs airs de naïveté. Ce buste de fillette est de la belle qualité de Greuze dans les carnations.

Pour *la Madeleine*, impossible de l'accepter. Greuze est souvent fort incorrect et lâche, mais encore ses têtes ont-elles un certain ensemble dans leur type vague et indécis. Cette tête de Madeleine est par trop fluxionnaire et démantibulée, la mâchoire de travers et la joue coulante, pas de bouche, pas de narine; une masse informe, inerte, inorganique, impropre à vivre. Le ton des chairs est terreux, la chevelure cotonneuse, le fond opaque, la touche pesante, la pâte molle. Il ne doit pas y avoir longtemps que ce pastiche est fait, peut-être d'après un dessin analogue qu'on voit aussi à l'exposition. — Cela dit, mille excuses de notre franchise, et permis à tout le monde de dire autrement.

A M. Lacaze appartiennent trois portraits et un buste de jeune fille : le portrait de Greuze lui-même, esquisse provenant de la collection de Cypierre, les portraits de Fabre d'Églantine et de Gensonné le Girondin, peintures très-fines et très-distinguées. Mais c'est la jeune fille qui est adorable, avec sa tête un peu relevée, de profil à droite, avec son sein découvert, et un bout de draperie blanche! Que l'azur des prunelles va bien avec les tons frais de la peau ferme et rebondissante, avec les gris fins d'un fond léger et aérien! Quand Greuze s'élève à cette qualité-là, il est

incomparable et irrésistible. Des œuvres d'une telle valeur justifient sa réputation.

Il est très-maître aussi parfois dans d'heureuses ébauches d'après nature, par exemple dans un portrait de mademoiselle Olivier, actrice du théâtre de la Nation, la tête appuyée sur le bras gauche, des perles et des plumes dans les cheveux. C'est peint lestement, par frottis, et comme une préparation qui doit recevoir des accents de pâte dans les lumières. C'est exquis comme les meilleures ébauches de Reynolds, dont Greuze semble s'être inspiré ce jour-là.

Greuze, que les vieillards d'aujourd'hui peuvent encore avoir connu, est un des peintres avec lequel on a le plus trompé les amateurs. Il y a de faux Greuze dans quantité de collections, et des plus riches, — même à côté d'originaux du maître, et que ce voisinage ne détruit pas pour les connaisseurs ordinaires. N'est-il pas singulier qu'on puisse fabriquer des copies ou des imitations fallacieuses d'un artiste presque contemporain? Mais c'est que Greuze est *commun*, et qu'il n'a pas d'énergie caractéristique, nous le disions tout à l'heure. Sitôt qu'on a attrapé ses tons frais, quelquefois glaireux, sa touche uniforme, une certaine langueur insignifiante des traits, on peut l'imiter à s'y méprendre. — Qui jamais a pu copier *la Ronde de nuit*, de Rembrandt?

Voici un portrait, signé : *J. B. Greuze*, 1770, qui intrigue fort des connaisseurs plus expérimentés que nous sur l'école française : portrait de madame la marquise de Champcenetz, en buste, de trois quarts à droite, ses beaux cheveux noirs tombant en boucles sur un visage pâle et très-sympathique, sur des épaules « de marbre », sur son négligé de mousseline blanche. On pourrait le mettre près d'un Van Dyck, quoiqu'il soit moins libre et moins magistral que les portraits du maître flamand — et anglais. Il est correct de dessin, serré de modelé, uni de touche jusqu'à ressembler à une porcelaine de Saxe, et néanmoins sans perdre une certaine grandeur. Il est sobre, sérieux, et pourtant plein de charme. La couleur en est un peu clair de lune. Comme manière de peindre, on ne saurait dire à qui ça ressemble. Bien peu à Greuze, dont la touche est voyante, le dessin abandonné, les expressions cherchées, mais superficielles. La signature griffonnée sur le fond ne prouve rien; elle ne paraît pas adhérente au tissu de la pâte originale, et peut-être disparaîtrait-elle au moindre tâtonnement.

Si ce beau portrait, appartenant à M. J. Reiset, est de Greuze, tant mieux. C'est un hors-d'œuvre qui lui ferait honneur, et qui en ferait peut-être retrouver d'autres du même style.

Parmi les dessins de Greuze, plusieurs offrent de l'intérêt : le portrait

de Diderot, profil en médaillon, gravé par A. de Saint-Aubin, et *le Paralytique servi par ses enfants,* étude de la composition gravée par Flipart, appartenant tous deux à M. Walferdin; — *l'Accordée de village,* à M. Laperlier; — une des plus séduisantes têtes de jeune fille que Greuze ait dessinées à la sanguine, et qui se retrouve dans *l'Accordée de village,* etc.

Prud'hon, qui n'eut jamais de bonheur durant sa vie, a encore cette mauvaise chance, après sa mort, qu'il paraît toujours à côté de Greuze dans les expositions et dans les comptes rendus qu'on en publie. Ils ne sont pas éloignés dans le temps, c'est vrai, et ils ont pu se connaître; mais, dans l'art, il y a entre eux un espace presque incommensurable. Quand Greuze et Prud'hon sont accolés dans une salle, la foule court au premier et passe devant l'autre, cherchant encore quelque grosse tête d'enfant joufflu ou quelque veuve inconsolable. Prud'hon a besoin d'être contemplé à l'écart et goûté avec réflexion. Vrai poëte, qui est en même temps un praticien exquis.

C'est encore à la collection de M. de Morny que sont empruntés les Prud'hon les plus remarquables, le *Zéphire* et la *Vénus au bain,* deux ébauches ou préparations bien précieuses pour initier aux procédés du maître, et qui proviennent de sa vente après décès, en 1823.

Il ne paraît pas qu'il y ait jamais eu de tableau terminé de cette *Vénus au bain,* esquissée en grisaille légère, avec de blondes demi-teintes pour le modelé; elle est assise sur l'herbe, pnechée vers un ruisseau qu'effleure son petit pied; à sa gauche, deux Amours; à sa droite, en arrière, trois autres Amours butinant des fleurs; fond de paysage, largement mais délicatement indiqué. La Vénus, vue de face, est presque de grandeur naturelle, mais un peu en raccourci, car la toile n'a qu'un mètre de haut.

Le jeune enfant qu'on appelle le *Zéphire,* et qui se balance au-dessus de l'eau, est aussi de grandeur naturelle. La composition est bien connue par diverses gravures et lithographies; le tableau terminé fut exposé en 1814, et entra dans la galerie Sommariva. L'ébauche que possède M. de Morny devait-elle servir à un duplicata de l'original? Elle est frottée d'un gris azuré, d'une nuance peu heureuse; mais il ne faut pas oublier que c'est un simple dessous, destiné à recevoir une coloration successive jusqu'à l'éclat de la chair sous la lumière. Le jaune y est proscrit, parce que le jaune pousse au noir; c'était l'habitude de Prud'hon, comme on l'a noté bien des fois, et c'est au soin intelligent de ces préparations premières qu'il doit la qualité de sa couleur dans les chairs. Le *Zéphire* est une des œuvres les plus populaires de Prud'hon, mais il s'en faut qu'elle soit des meilleures, — à notre avis. Drôle d'idée, pour un poëte, d'avoir fait du Zéphire un gros garçon, réel et charnu. Pourvu que la branche

n'aille point casser sous son poids, et que ce Zéphire ne tombe pas lourdement dans le petit ruisseau !

Cinq autres Prud'hon sont des esquisses : *la Sagesse et la Vérité descendant sur la terre*; la Sagesse est casquée et drapée; la Vérité est nue et de face; on voit encore, en certains contours, les traits du premier dessin au crayon; le grand tableau fut exposé en 1798; l'esquisse est assez molle et de qualité secondaire; — *Minerve et le génie de la peinture*; c'est presque un tableau, et superbe d'exécution; provenant de la vente Laffitte, 1834, et appartenant à M. Laperlier; — deux bijoux à M. Marcille : la première pensée de *l'Assomption de la Vierge* (n° 458 du Louvre); l'esquisse terminée, un chef-d'œuvre! fut payée 12,000 francs par lord Hertford à la vente Paul Perrier; et la charmante esquisse de *Vénus et Adonis*, achetée 8,500 francs à la vente Sommariva, en 1839, et exposée, en 1846, au local de la Société des peintres, boulevard Bonne-Nouvelle; — *Andromaque*, petite esquisse achetée par M. van Cuyck à la vente de Samuel Rogers, le banquier poëte et amateur d'art. Six figures sur une toile haute de 20 centimètres : au milieu, Andromaque, assise et vue de profil, serre entre ses bras son jeune enfant; derrière elle, une femme debout, accoudée à sa chaise; à droite, une autre femme assise et deux hommes debout, dont l'un, drapé de rouge, fait un geste théâtral; on dirait un personnage emprunté à la troupe de David. Mais que l'Andromaque est belle! Sa tête, grande comme l'ongle, est sublime d'expression et elle rappelle les plus parfaites médailles de l'art grec.

Sept portraits : ceux de M. et de madame Viardot, père et mère de Louis Viardot; ceux de M. Dagoumer, médecin et ami de l'artiste, et de M. Fontaine, son doreur et son ami; un portrait de jeune homme, assez vulgaire d'exécution; celui de M. de Talleyrand, en petit, une merveille pour la finesse de la physionomie[1]; et un petit portrait de mademoiselle Mayer, les cheveux négligés et la poitrine demi-nue, sur un fond de frottis roux et dorés; précieux souvenir de la femme que Prud'hon a tant aimée, et à laquelle il a toujours donné une expression si profonde et si enivrante.

L'exposition montre encore un autre portrait de mademoiselle Mayer, dessin justement célèbre, au crayon noir rehaussé de blanc, et signé : P. P. Prud'hon. Il appartient à M. Carrier, qui a bien voulu permettre à la *Gazette* de le reproduire, et qui possède, en outre, une miniature exquise, presque pareille au dessin pour la pose, l'ajustement et la physio-

1. Ce petit morceau est une vive étude pour le magnifique portrait de Talleyrand que possède aujourd'hui M. Chaix d'Est-Ange. CH. B.



MADEMOISELLE MAYER

nomie. On sait que M. Carrier a été l'élève et le jeune ami de Prud'hon.

Quel charme dans ce portrait de mademoiselle Mayer, malgré l'étrangeté de la toilette d'un autre temps! Quelle spirituelle et vaillante femme! que de passion et de sensibilité! quelle tendresse et quelle énergie virile! quel regard profond, sous des arcades sourcilières qui semblent taillées par un statuaire grec! comme la bouche est aimable et le menton fermement modelé! Elle n'est pas jolie : elle est superbe et irrésistible! Et que de caractère dans l'ensemble! Hélas! elle a trop prouvé sa fermeté par sa mort!

A eux seuls, les *trente-cinq* dessins de Prud'hon mériteraient un article spécial. Nous ne pouvons ici qu'en indiquer quelques-uns, choisis parmi les plus extraordinaires. La plupart appartiennent à M. Eudoxe Marcille, dont le père était aussi passionné pour Prud'hon que l'est M. Walferdin pour Fragonard.

Un pastel, portrait de grandeur naturelle, représentant M. Perché, juge au tribunal de Gray (Franche-Comté), où Prud'hon a beaucoup travaillé durant l'époque de ses luttes contre l'obscurité et la misère. Latour est réputé le premier maître du pastel; mais il faut oser dire que Prud'hon le surpasse ici par la correction du dessin, par l'ampleur et la solidité des plans dans le modelé, qui accusent le praticien habitué à la grande peinture. Le portrait de M. Perché, appartenant aussi à M. Carrier, est un chef-d'œuvre comme le portrait de mademoiselle Mayer.

Dans les projets de compositions, *la Femme de Putiphar*, dessin à la plume, légèrement rehaussé de blanc, est du plus haut style, et d'un dessin si volontaire! On cherche vainement quelque comparaison avec les grands maîtres italiens. Il y a, dans cette Putiphar, je ne sais quel mélange de l'école florentine et de la vénitienne, quand ailleurs Prud'hon rappelle si souvent Corrége et l'école de Parme.

Puis il y a encore des portraits, et des scènes mythologiques, et des pastorales, et des allégories, et des bas-reliefs, et des paysages, et des croquis de rien, où toujours cependant éclatent la science, l'imagination, le génie du maître, sans doute un des artistes les mieux doués de toute l'école française.

VIII

PORTRAITS, PAYSAGES, SCÈNES FAMILIÈRES, DESSINS ET PASTELS

Les principaux maîtres nous ont retenu longtemps, et voilà qu'il nous faut expédier à la hâte quantité d'artistes intéressants qui occupent la fin du XVIIIe siècle. Mais peut-être les retrouverons-nous quelque jour.

Les portraits sont assez nombreux; nous avons ceux de madame Duchâtelet, par Roslin, un habile homme, qui a signé: *Roslin Suédois*, 1753; — celui de Bailly, maire de Paris, par J.-S. Duplessis; *les Enfants de France*, par Drouais, à qui l'on attribue un faible portrait de femme baptisé madame Dubarry; — le portrait de Ducreux par lui-même, exposé en 1793 sous le titre *le Moqueur*; — un petit portrait de Sicardi par lui-même, en Gille, appartenant à M. Carrier, qui a travaillé chez Sicardi; — madame Lebrun à vingt ans, par elle-même; Marie-Antoinette, étude peinte en 1779 pour le grand portrait de *la Reine avec ses enfants* (musée de Versailles); — un petit portrait de femme, par Danloux, signé et daté 1793, et, par je ne sais quel peintre, le curieux portrait d'un homme qui a marqué dans la Révolution française.

Cet homme, d'environ vingt-huit à trente ans, doit avoir été peint un peu avant 1789, ou peut-être vers le moment de l'ouverture des états généraux. Il a les cheveux relevés et poudrés, des yeux brillants, la racine du nez large, les coins de la bouche un peu retroussés, le teint rose, l'air souriant. Il porte un frac de soie noire à gros boutons; gilet long, de soie noire, et culotte pareille; une cravate blanche, un jabot, des manchettes; deux chaînes de montre pendantes. La main gauche repose délicatement sur la garde d'une épée en acier ornée d'un immense nœud de ruban noir; la main droite tient sous le bras gauche un chapeau à claque. Ces mains sont remarquables par leur distinction aristocratique. La toilette appartient à la bourgeoisie du temps, car cet homme était alors un simple avocat de province; mais quand Mirabeau le rencontra à Paris, il prévit tout de suite qu'il irait loin. — Son nom? — Robespierre.

Le fécond Joseph Vernet ne pouvait manquer à une exhibition de peinture française du XVIIIe siècle; nous avons de lui deux grands tableaux décoratifs (à M. Laneuville), et *les Pêcheurs*, signés et datés 1768 (à M. Burat); — de Hubert Robert, *Monuments antiques de la France* et *Monuments antiques de Rome*, deux pendants, à M. Lacaze; *la Terrasse d'un parc*, très-fine peinture avec de petits personnages élégants, et une *Adoration des Mages*, espèce de pastiche d'après Rubens; ce n'était pas là l'affaire de Hubert Robert, — de J.-B. Leprince, qui a résidé longtemps en Russie, un *Corps de garde russe*, peint en 1773.

P.-J. de Loutherbourg a eu l'honneur d'être membre de l'Académie de Paris et de l'Académie de Londres où il mourut; une *Marine* au soleil couchant, et *le Mouton chéri*, signés et datés 1771, ont été trop vantés par Diderot. Les tableaux de Loutherbourg sont assez rares.

Trois Demarne, dont un paysage assez grand pour ce petit peintre, qui n'est pas né en France. — Deux Taunay, *le Café des Arts* et un joli *Inté-*



INTÉRIEUR DE CABARET PAR TAUNAY (CABINET DE M. HÉDOUIN PÈRE)

rieur de cabaret, avec des figurines assez fines de couleur et non sans esprit. —Un petit Debucourt, extrêmement délicat de touche, *la Fête villageoise*, exposée au Salon de 1783. — Un Vallin, *l'Offrande à l'Amour*, signé et daté 1793. — Un Boilly, petit chef-d'œuvre pour cet artiste : un *monsieur* et une *dame* sont assis dans un parc, près d'un pilier portant une statue d'enfant; leur fillette, de treize ou quatorze ans, est debout, vue de dos, en corsage rose et jupon de satin blanc, qu'elle retrousse de sa main droite; vraie tenue de petite *incroyable;* une tournure ravissante. Mais que cette manière de peindre est minutieuse dans sa finesse!

Après ce bijou, appartenant à M. de Morny, nous n'avons plus à mentionner qu'une grande composition de David, *l'Obole de Bélisaire*, signée: *David faciebat anno* 1781. — Faciebat! nous sommes retombés dans la tradition latine! — Ce *Bélisaire* conviendrait à un musée de province. David clôt l'école du XVIIIe siècle et il inaugure un art plus sérieux, mais non pas plus français, — et moins amusant.

Dans la série des dessins, outre les Watteau, les Boucher, les Fragonard, les Greuze, les Prud'hon, que nous avons brièvement indiqués, on rencontre la Rosalba, trois pastels; — Louis Moreau, trois délicieuses gouaches, à M. Carrier; — Oudry, un superbe lavis à l'encre de Chine, appartenant à MM. de Goncourt, qui ont bien voulu exposer aussi des précieusetés de Jean-Michel Moreau, des Saint-Aubin, de Baudouin, l'élève de Boucher. Il faut encore citer les noms de Charlier, de Houin, de Boissieu, d'Isabey.

Et de Latour, que de pastels merveilleux! Plus d'une douzaine, parmi lesquels des chefs-d'œuvre.

En tout, l'exposition du boulevard montre près de cent dessins et plus de deux cents tableaux. Bien des musées ne possèdent pas tant de trésors.

W. BÜRGER.



CHRONIQUE VÉNITIENNE

LE MUSÉE CORRER

A PROPOS DU LIVRE « NOTIZIA DELLE OPERE D'ARTE ET D'ANTICHITA DELLA RACCOLTA CORRER, » PUBLIÉ PAR M. VINCENZO LAZZARI

II

LES TABLEAUX



Les premières salles du musée Correr, ainsi que les premières pages du *catalogue* qui vient d'être imprimé, sont consacrées aux peintures. Celles-ci y sont en petit nombre, mais plusieurs méritent l'attention particulière d'un amateur, soit pour la perfection de leur faire, soit pour l'ancienneté de leur date. Mais il convient de dire tout de suite que la grande époque de la peinture vénitienne, l'époque de Giorgione, de Titien et de Véronèse n'y est nullement ou point excellemment représentée : les deux dates extrêmes de l'art vénitien, au contraire, s'y touchent de fort près ; en d'autres termes, Lorenzo Veneziano et Jacobo del Fiore, Longhi et Tiepolo y sont voisins : c'est le commencement et la fin. Je terminerai ce prologue en déclarant que mon intention n'est pas de rendre un minutieux compte de chacune des pein-

tures qui sont en ce musée, mais que lorsque j'aurai signalé les plus curieuses et les meilleures, et quand j'aurai émis quelques considérations suscitées par l'à-propos du sujet, je croirai avoir convenablement rempli mon office de chroniqueur, — et ce que j'aurai fait pour les peintures, je le ferai pour les diverses classes d'objets d'art tels que majoliques, camées, bronzes, ivoires et autres choses de goût.

Les deux premiers tableaux en vue sont les deux plus anciens : ils donnent une parfaite idée de l'état de l'art de peindre dans l'Italie du nord, peu de temps avant la venue d'Antonello da Messina, lequel, avec ses procédés nouveaux, était appelé à mettre la peinture dans une voie si brillante. La date de ces deux tableaux est identique : 1369. Le premier, de Lorenzo, révèle la manière nouvelle, la façon florentine; le second, de Stefano, appartient encore à la manière ancienne, la façon byzantine : la curiosité de ces tableaux sur bois est donc de représenter clairement la lutte que s'était déjà ouverte le pinceau à Venise, dans la seconde moitié du XIV[e] siècle. Les deux sujets sont de religion : Stefano a fait une madone ornée de vêtements avec arabesques d'or; assise sur un riche trône, elle soutient de la main gauche le *divino infante,* et, de la droite, elle lui présente une rose. D'un côté sont les monogrammes MP. OV, et au pied du trône on lit : M° CCCLX VIIII. ADI. XI. AVOSTO. STEF. PLEB. SCE. AGN. P. Lorenzo, plus hardi dans sa composition, a représenté le Sauveur sur un trône, revêtu de l'habit de pourpre et du manteau d'azur semé de fleurs d'or; dans la main gauche est un livre ouvert, de la droite il remet les célestes clefs à saint Pierre agenouillé; au delà du trône sont d'autres apôtres, et au delà de l'auréole du Dieu fait homme, les lèvres avec des sourires, apparaissent cinq demi-figures d'anges comme tout prêts à chanter les louanges du Seigneur.

Dans l'un des coins du tableau, on lit en bonnes lettres du temps : M°. CCC°. LX°. VIIII. MENSE IANVARII LAVRENCIV PINXIT. Les fonds sont d'or. Comme on en peut juger, ces deux peintres n'ont pas manqué de prudence par le soin qu'ils ont eu de signer lumineusement leur œuvre : ceux-là sont assurés pour des siècles de ne point ouvrir le champ des contradictions au sentiment des docteurs et à l'avis des experts. Pourquoi tous les peintres leurs successeurs n'ont-ils pas donné de semblables passeports à leurs ouvrages! Combien les particuliers, acquéreurs et admirateurs, y eussent gagné, et que d'expertises aussi bien que d'illusions de moins dans le monde de la peinture sur bois comme sur toile!—Au sujet de ce Lorenzo Veneziano, M. Lazzari, directeur du musée et auteur du *Catalogue raisonné*, ajoute quelques notes intéressantes pour l'histoire de l'art; il indique d'autres œuvres de ce maître primitif oublié par Ridolfi

(je viens de m'en assurer) dans son ouvrage des *Meraviglie dell' arte overo le vite degl' illustri pittori veneti e dello stato*, mais en revanche hautement signalé par Zanetti dans sa *Pittura veneziana*. Zanetti donne même un détail sur l'estimation d'un tableau de Lorenzo faite du vivant de ce peintre, c'est-à-dire en plein XIVe siècle, estimation qui ne peut manquer de vivement étonner ceux qui de nos jours s'imaginent avec trop de complaisance que le bon vieux temps n'estimait point au delà de quelques sous les œuvres de peinture et d'art. Zanetti parle, d'après un inventaire original, des meubles du monastère de S. Antonio fait en 1368 et existant encore à Padoue à S. Giovanni di Verdara, en 1792[1]. « Que Lorenzo, dit l'auteur de la *Pittura veneziana*, fût un des premiers peintres du temps, on le voit par le lieu où il fut appelé à travailler et par la qualité de la personne qui le rechercha, et qui fut un sénateur vénitien de la maison Lion, et *par le prix de* 300 *ducats d'or ou sequins* qui lui fut compté! » Or, 300 ducats d'or à une telle époque sont une somme énorme, et, bon gré mal gré, il convient d'en déduire que l'antique année 1368 n'est point indigne de lutter avec la plus moderne année 1860, sur la question des largesses à l'égard des peintres à la mode. A l'Académie actuelle des beaux-arts à Venise, on peut aussi voir un tableau fort curieux de ce vieux héros de la peinture primitive : il porte l'année 1357. En somme, Lorenzo, Stefano et Guarentio, qui peignit un *Paradiso*, vers 1365, sous le doge Marco Cornaro, dans la salle du grand conseil, sont et resteront, dans l'histoire de la peinture à Venise, les trois hommes de leur temps, et cette antiquité est un grand titre; et je suis d'avis que, l'occasion s'en présentant, on ne saurait trop rappeler les droits qu'ont à la renommée ces premiers bons apôtres du merveilleux art de peindre.

« La peinture crût en renommée, dit Ridolfi, avec Francesco et Jacobello del Fiore, parce qu'ils firent dans l'art quelque réforme par où ils purent acquérir facilement une réputation. » Le musée Correr possède un tableau de Jacobello; mais, à parler sagement, je dirai qu'il n'est pas des meilleurs, et, si je le cite, c'est pour suivre la progression de l'art à Venise dans son ordre naturel. L'exécution en est très-froide, et bien qu'il ne faille point demander à l'art de ce temps plus qu'il ne pouvait donner, ce ne serait assurément pas cet ouvrage de Jacobello qui pourrait justifier la bonne opinion que l'auteur des *Meraviglie* a eue de cet artiste. Je me sens bien plus à l'aise avec les Vivarini en fait d'éloges à donner. Les Vivarini, peintres issus de Murano, véritables inaugurateurs d'une pensée

1. Voyez *Della Pittura veneziana e delle Opere pubbliche dei veneziani maestri*. Edizione seconda. In Venezia, 1792. Pages 11, 12, 13.

plus grande, d'un faire meilleur, sont au musée Correr sous les nos 22, 23 et 24. Ils furent quatre de ce nom : Alvise, le plus ancien, Bartolommeo, le dernier et le plus célèbre. Il suffit d'examiner avec attention le n° 25, qui est de Bartolommeo, dans cette galerie, pour se convaincre dans quel noble progrès s'est avancée la peinture depuis que le secret de ses procédés avait été si ingénieusement ravi à Antonello da Messina par l'admirable Giovanni Bellini. Bartolommeo Vivarini fut un des premiers qui peignirent à l'huile et qui peignirent bien.

Il faut chercher, dans cette même salle, deux ouvrages de petite dimension singulièrement recommandables, l'un de ce même Antonello da Messina, l'autre d'Andrea Mantegna. Le premier (n° 10) est le portrait en buste de Jean Pic de la Mirandole, figure d'une jeunesse charmante, habilement exprimée; sur la tête, dont l'abondante chevelure blonde, à la mode du temps, vient s'abattre jusqu'aux sourcils, se détache légèrement une belle guirlande de laurier : cela est fort bien traité, et on reconnaît à cette exécution le peintre qui, dans ses voyages, avait su prendre ou demander un peu de science à Jean van Eyk de Bruges. Le second (n° 28) est une des perles d'ancienne peinture que possède le musée Correr, une des œuvres les mieux touchées d'Andrea Mantegna; elle est toute pleine de ce sentiment profond dont ce maître a su animer chacune des touches de son pinceau fortuné. Andrea Mantegna joignit à la science de l'expression tous les effets d'une imagination féconde, mais délicatement maintenue dans les sentiers de la plus suave harmonie. Il peignit souvent la douleur, mais rarement sans l'entourer de fleurs. Et de lui, mieux que de tout autre, il est aisé de dire que les souffrances qu'il peignit furent des souffrances célestes. Combien bleus sont déjà ses ciels, et comme il sut voir et comprendre les douces et vivantes ressources de cette même nature qui, bien des siècles auparavant, avait inspiré l'immortel Virgile! Mantegna aussi était de Mantoue, comme le poëte des *Géorgiques*. Le tableau (n° 28) du musée Correr, sans autres proportions que 54 centimètres de hauteur sur 30 de largeur, me paraît être un des excellents petits ouvrages du maître. Je le décrirai volontiers : « Du milieu du tableau s'élève la croix où le Sauveur des hommes vient d'expirer; à ses pieds, dans la plus sainte expression de la douleur morale, se tiennent la Vierge mère et l'apôtre saint Jean... Mais au fond, le paysage est riant, et c'est un pays de collines traversé par un fleuve d'azur que des cavaliers passent à gué; d'autres figures sont çà et là, et parmi elles combien est expressif un groupe de trois hallebardiers devisant entre eux! Au haut de la croix, en lettres byzantines, est une légende qui, traduite, donne ce sens mélancolique : *Jesus rex confitentium!* » Cela, bien

que dans de modestes mesures, est presque déjà le vrai beau (du moins je le sens comme tel); l'art grandit; la *vaghezza*, la *tenerezza* et la *forza*, ces trois allaitements de la peinture, comme les appelle un auteur italien, ont déjà fait leur révélation, et, à Venise où je reviens, nous voici à Carpaccio, à Gentile Bellini, à Giovanni Bellini, et combien splendide sera le prochain *fiat lux*, puisque le chaud Giorgione et le Titien sublime sont à la veille de peindre !

Pour ce qui est de Carpaccio et de Gentile Bellini, on ne saurait accuser le musée Correr de pauvreté, puisqu'il a une excellente œuvre de l'un et de l'autre; mais de Giovanni, je ne lui connais rien qui mérite de sérieux éloges. La multiplicité et la beauté de certains Bellini à Venise — je parle de Giovanni plus que de Gentile — nous ont rendu très-difficile et très-exigeant sur les travaux de ce maître qui, plus d'une fois, s'est rendu admirable. Quelles madones vont plus à l'âme que les siennes! Celles-là ne sont point des courtisanes habillées en vierges! Quels séraphins chantent mieux les angéliques chansons que ces divins marmots aux doigts de rose, qui tiennent si ingénument dans leurs mains les guitares et les mandolines de la plus renommée fabrique? De son frère aîné (de Gentile), le musée a un portrait d'un intérêt saisissant et d'un faire plus que remarquable, le portrait de Francesco Foscari, ce doge fameux qui, de 1423 à 1457, gouverna la république sérénissime, et dont la fin poétique a été si utile au drame et au roman. Je ferai à ce propos une légère digression, sans toutefois déserter la question d'art. Autrefois (et cet autrefois ne remonte pas à une date plus ancienne que 1797) on voyait au couronnement de la porte du palais ducal, la statue d'un doge agenouillé devant le lion de saint Marc. Le buste de cette statue ne pouvait que saisir tout œil intelligent; il comportait une expression surprenante de vieillard rompu à toutes les choses *politiques* d'un État *très-politique*. Cette physionomie altérée et pensive sur laquelle les triomphes et les revers, les joies et les chagrins avaient creusé des rides que le profond ciseau du sculpteur avait eu l'habileté de reproduire, pour ainsi dire *ad vivum*, était celle du doge Francesco Foscari. Depuis, en 1797, lorsque la France mit malheureusement fin à la république de Venise, une triste portion de la populace se rua sur cette porte fameuse dite *della Carta*, et, au mépris de tout sentiment d'art, abattit la statue prosternée du glorieux doge. Dans sa chute, la tête, séparée du reste du marbre, perdit une partie du nez. Plus tard, cette tête, que quelqu'un dans la foule avait relevée et sauvée, fut reportée au palais ducal, et l'un des sculpteurs de la ville eut charge de lui recomposer le fragment de nez détruit. J'ai vu, il y a peu de temps encore, dans la salle où elle est gardée, cette tête de marbre véritable-

ment surprenante; mais je regrette la façon du nez refait par l'artiste moderne, non pas qu'elle soit mauvaise, mais parce qu'elle manque d'exactitude, ainsi que j'ai pu m'en convaincre par le vivant et caractéristique portrait de Gentile Bellini qui est au musée Correr. Et c'est là le point où j'en voulais venir par cette légère digression. Que n'a-t-il vu et regardé, cet artiste, le portrait évidemment exact de Gentile Bellini, pour donner au fragment de marbre la tournure qu'il aurait dû avoir! Le portrait que possède la *Raccolta* Correr valait bien la peine qu'on le regardât de près, étant authentiquement l'un des plus anciens portraits de doges, connus pour avoir été faits d'après nature! Si l'artiste avait vu ou mieux vu l'ouvrage de Gentile Bellini, l'admirable buste du doge Foscari aurait le nez d'un Foscari et non celui d'un inconnu. — L'autre tableau du même maître possédé par le musée est la propre image de Gentile. Le buste est un peu incliné à gauche, les cheveux sont blonds, recouvrent le front et retombent sur les épaules avec autant d'abondance et dans la même forme que ceux des *romantiques*, lorsque vers la fin de la Restauration, à l'époque de *la Bataille d'Hernani*, cette jeune et vivace école prétendit manifestement se distinguer de celle des *classiques* par ce signe de la force. L'auteur du *Catalogue*, M. Lazzari, signale avec beaucoup d'à-propos l'intérêt de ce portrait, déclarant que la ressemblance n'en est point contestable, puisque tous les traits sont parfaitement d'accord avec ceux de la rarissime médaille — peut-être unique — conservée au musée, et dont l'effigie fut frappée en l'honneur de Gentile par Vittore Camelio, son contemporain. Je passe maintenant à Carpaccio, appelé aussi Scarpacia par quelques-uns, et entre autres par Vasari.

Les nos 46, 47 et 48 désignent les tableaux de ce remarquable artiste, mais le no 46 a droit à une attention plus marquée: il mérite même un bon rang parmi les bons tableaux de ce maître original. Les œuvres de Vittore Carpaccio ont, à mon sens, un grand intérêt de curiosité, je veux dire celui d'aider singulièrement à l'histoire exacte des costumes et des coutumes du temps. Gentile Bellini et lui, sous ce point de vue, ont le même degré d'importance. La Venise intime et familière du xve siècle ne saurait être fidèlement reproduite sans que celui qui la voudrait décrire ne demandât à plusieurs ouvrages de ces deux peintres les renseignements nécessaires. Le tableau (no 46) du musée Correr, peint et signé par Carpaccio, est une preuve excellente à l'appui de mon dire : c'est une vraie scène de famille à Venise au xve siècle, un élégant intérieur de l'époque. Deux jeunes femmes, aux formes opulentes, sont assises sous un portique fleuri et orné comme une de ces terrasses des villas romaines; elles sont vêtues dans le plus riche et le plus curieux costume dont fût

alors capable la mode vénitienne. L'une d'elles joue avec deux chiens; non loin de là, en face, un jeune bambin se divertit au spectacle d'un paon ; à terre est une perruche très-familière, et sur l'un des côtés de la terrasse roucoulent deux colombes, près des vases de fleurs et des guirlandes de fruits. A gauche, en lettres du temps, on lit *Opùs victoris carpatjo veneti...* Les tons de ce tableau indiquent vivement le progrès du coloris vénitien ; voici poindre l'aube de la grande science de la lumière. Une remarque plaisante à faire en examinant la forme des vêtements de ces deux femmes, c'est que la mode en est, à peu de chose près, la même que celle qui gouvernait, plus récemment en France, les habits des femmes sous Marie-Louise : *nil novum sub sole*. Je n'en saurais dire autant des chaussures; dans ce tableau, elles ont trois pieds de haut et font un problème de la marche des femmes à cette époque. — Un charmant éloge fut fait de l'auteur de ce tableau curieux par l'historien de la peinture vénitienne : « Carpaccio, dit-il, avait vraiment dans le cœur la vérité. » Mais je suis d'avis que, pour comprendre toute l'habileté et toute la bonté du coloris de Carpaccio, il est nécessaire de considérer longtemps à l'*Academia delle belle arti* la série de tableaux qu'il composa sur la complète et merveilleuse histoire de sainte Ursule. Ils sont au nombre de dix, et représentent avec un art et un savoir singuliers les dix principaux épisodes de la vie de la célèbre sainte et martyre : c'est comme un poëme en dix chants. Ridolfi, dans ses *Meraviglie dell' arte*, a traité ce grand œuvre de Carpaccio avec tous détails, et j'y renvoie ceux de nos louables lecteurs qui n'aiment point à entendre parler des belles choses trop brièvement[1]. — Mais me voici au terme de la série des tableaux de l'ancienne école de Venise possédés par le musée Correr : deux ouvrages seuls me restent à citer; l'un d'un peintre fort oublié et qui ne mérite cependant point une telle indifférence de la part du public curieux, Marco Palmezagno; l'autre du premier professeur de Titien, Sebastiano Zuccato, plus connu par ses fils que par lui-même. Palmezagno était de la province de Frioul, laquelle donna aux arts plus d'un bon disciple comme plus d'un bon maître. Son œuvre — ici sous le n° 52 — est toute de religion et demande à être observée, n'étant nullement vulgaire en sentiment comme en exécution. Elle est signée sur le bois de la croix : *Marcus. Palmezanus. pictor. frivoliensis. faciebat.* Vicence et Padoue, dans leurs musées, possèdent deux autres tableaux de cet artiste demeuré trop inconnu[2]. Je dis cela à l'adresse des historiens présents ou à venir

1. Voyez Ridolfi, tome Ier, p. 28, 29, 30; édition de Venise. 1648.
2. Vincenzo Lazzari. *Notizia*, etc., p. 12. Voir la note.

de la peinture dans l'Italie du nord, car Lanzi lui-même, l'exact et assidu Lanzi se tait sur ce Palmezagno. La composition de Sebastiano Zuccato représente un pays boisé où se tient agenouillé, aux pieds de saint Sébastien, un homme inspiré de la foi; le saint martyr est lié à un arbre du tronc duquel ressort un cartel blanc avec cette inscription : *Sebastianus pinxit.* M. Lazzari dit, au sujet de ce tableau, qu'il est le seul ouvrage connu du plus ancien maître de Titien, père des célèbres mosaïstes qui, pendant le XVI[e] siècle, ont tant travaillé dans la basilique de Saint-Marc. L'œuvre présente de Sebastiano Zuccato est donc plus qu'une rareté, puisqu'elle est unique, et c'est à ce titre que j'en fais mention. Il en existe une gravure sur acier d'un anonyme, commandée par Gian Maria Sasso, vers 1780, pour la *Venezia pittrice* dont il avait projeté la publication. Le médecin Gianpietro Pellegrini possédait alors le tableau. Assurément c'est là un passe-port très-valable, et personne ne pourra jamais avoir le mauvais goût de contester l'authenticité de ses *signes particuliers.* Composée par celui qui initia au maniement de la palette l'homme destiné à être le pontife des peintres, cette pièce sera toujours intéressante à consulter par ceux qui se font la douce et saine gloire d'honorer le souvenir de tout ce qui se rapporte, de loin comme de près, à la vie artistique de Tiziano Vecellio.

Si le musée Correr possédait quelque beau travail de la longue et lumineuse période dont Titien, Véronèse, Tintoret et Paris Bordone furent les héros, ce serait ici l'heure de les signaler à l'éternelle admiration; mais ne reconnaissant dans cette galerie rien de merveilleux qui puisse rappeler cette époque, nous n'avons d'autre ressource de transition que le silence. Cependant, avant d'entrer sur les domaines de la peinture au XVIII[e] siècle dont il ne manque point ici d'échantillons, un tableau m'arrête; la qualité du maître (étranger à Venise) auquel il est attribué, comme la nature de la physionomie fameuse qu'il passe pour représenter, exigent plus d'un détail. Le maître? Léonard de Vinci! La figure? Cesare Borgia! Voilà, non pas la question, mais les deux questions. Je voudrais qu'elles fussent résolues par de vaillants esprits. Assurément, si jamais il y a eu une *manière* originale reconnaissable, tant par les effets du coloris que par la perfection du dessin, ce fut celle de l'immortel portraitiste de la *Joconde;* et il faut bien reconnaître que dans l'intéressant portrait dont il s'agit, il y a beaucoup de cette manière : c'en est dire assez sur la qualité véritablement excellente de cette peinture... Cependant je ne sais pourquoi je doute : peut-être ferais-je mieux de me taire. Et, maintenant, cette figure est-elle bien celle de Cesare Borgia? Il me semble ne pas la reconnaître. J'ai trop voisin de mon souvenir l'autre prétendu portrait de

ce même Borgia peint par Raphaël, et que j'ai vu il y a deux ans à Rome, dans la galerie Borghèse. Si je fais un rapprochement, si je cherche à établir une concordance entre l'audacieuse physionomie tracée par Raphaël et celle du grand *condottiere* décrite par quelques contemporains, je crois devoir me prononcer plutôt en faveur de l'ouvrage dit de Raphaël chez Borghèse, que pour celui dit de Léonard de Vinci chez Correr. Mais tout cela n'est que doutes et que conjectures, et les doutes et les conjectures ne sont souvent que des rêves, et il ne convient point d'avoir foi aux rêves... *beati qui credunt*. Ce qui est certain, c'est que Léonard de Vinci peut avoir réellement fait le portrait de César Borgia, duquel il reçut, en 1502, des lettres patentes qui le nommaient son ingénieur et son architecte en Romagne; ce qui est certain, c'est que sur le revers de ce tableau sur bois, on lit en caractères assez anciens : E' ORIG^le DI LONARDO DA VINCI; ce qui est certain encore, c'est que l'exécution en est de main de maître. La possession de ce portrait par le musée est d'origine récente, et comme les circonstances auxquelles il en est redevable ne manquent pas d'intérêt, je me garderai de les taire. Le général Pepe — dont Dieu ait l'âme! — vint défendre valeureusement Venise, en 1848, contre l'Autrichien. Épuisée par les longueurs du siége et par le manque de ressources extérieures, la ville fit un appel aux fortunes privées, et les fortunes privées ne manquèrent pas de répondre. Le général Pepe, en vrai chef de guerre, n'avait alors d'autres richesses que son épée et quelques objets de prix qui l'avaient suivi dans ses nombreux exils. Parmi ces objets était un tableau sur bois, de 44 centimètres de hauteur sur 31 de largeur, portant au revers le nom de Léonard de Vinci, passant pour le portrait de Cesare Borgia. En guerre comme en paix, ce tableau avait toujours suivi le général depuis qu'il l'avait reçu de son père, lequel le tenait d'un prince romain, son débiteur. (Le tableau avait payé la dette.) — Mais lorsqu'en 1848, vers novembre, chacun des assiégés de Venise offrit au trésor ce qu'il put offrir, le général, estimant qu'on pourrait tirer parti du tableau qu'il avait, en fit un généreux hommage à la commune de Venise. La commune ne vendit pas le tableau. N'était-ce pas un souvenir du plus noble désintéressement de cet homme de bien et de courage? Elle le garda, et plus tard en décréta d'office l'envoi à son musée municipal, au musée Correr[1]. Cependant, revenant à mon point de départ, je dirai que, pour l'histoire autant que pour l'art, il serait très-désirable que la lumière fût faite sur une œuvre de cet intérêt. Il n'y a point, dans

1. La lettre d'hommage du tableau à la commune par le général, et le vote de remerciments au donateur par Daniele Manin ont été publiés sous forme de bulletin, le 12 novembre 1848. Cette feuille votante est aujourd'hui une rareté; je l'ai en ce moment

le monde, trop d'ouvrages de Léonard de Vinci, et dans ce même monde on ne sait rien de trop positif sur les aspects variés de la célèbre progéniture du saint-père Alexandre VI. Je cherche vainement, depuis deux années, un portrait de la blonde et brillante sœur de Cesare, madonna Lucrezia Borgia, et je puis presque dire que j'en ai rencontré trop, chacun de ceux qui m'ont été montrés m'ayant offert des variantes inadmissibles et embarrassantes. Où est le vrai portrait de madonna Lucrezia? où se trouve la réelle image de Cesare Borgia? Voilà ce qu'il serait utile et intéressant de connaître; et les cadres de la galerie Doria pour la *Lucrezia*, et de la galerie Borghèse et du musée Correr pour le *Cesare*, me laissent dans le plus grand doute.

Ainsi qu'il a été facile d'en juger, le xve siècle de la peinture vénitienne au Musée, est convenablement représenté; le xvi[e] s'y montre à peine, le xvii[e] fort peu, mais le xviii[e], relativement aux modestes proportions de la galerie, y abonde, du moins quant aux œuvres de quelques-uns de ses plus aimables maîtres. Frivole époque que celle du xviii[e] siècle vénitien, mais qui, si frivole qu'elle a pu être, ne compte pas moins quelques noms hors de ligne : un excellent dessinateur, Gregorio Lazzarini, un génie de fougue et de fantaisie, Giovanni Battista Tiepolo; un paysagiste sans rival, Canaletto, et enfin la reine des peintures au pastel, la Rosalba Carriera. Ajoutez à ces élus les noms de ceux que nous pourrions appeler les *petits maîtres*, dont quelques-uns très-élégants, et beaucoup très-spirituels, et parmi eux Celesti, Molinari, Camerata, Manaigo, Pittoni, Marieschi, Guardi, Tiepoletto, et le productif observateur des scènes intimes et galantes, Pietro Longhi, vous trouverez que le cortége vaut la peine d'être regardé.

Il ne faut point demander à une époque plus qu'elle ne peut donner : il me semble avoir déjà dit cela plus haut dans cet article, il n'y a que les sorciers qui soient capables de rendre possible l'impossible. Or, les Titien, les Véronèse, les Tintoret et les Paris Bordone n'étaient plus de ce monde à cette époque avancée de Venise, et ils ne pouvaient plus être de ce monde : la loi fatale qui met une limite aux *grandes et sublimes* choses, avait arrêté la peinture à Venise à un certain degré de ses succès *grands et sublimes*. Relativement à cette hauteur, une décadence, ou plutôt une infériorité, était inévitable. La perfection, en tant qu'œuvre humaine, n'est que l'exception. Ceci me rappelle l'ingénieux discours que fait tenir l'élégant lettré du xvi[e] siècle, Messer Ludovico Dolce, à Pietro

sous les yeux. Elle porte en tête le titre suivant : *Prezioso dono del generale in capo Guglielmo Pepe per i bisogni di Venezia e risposta al suddetto dell'illustre Daniele Manin.*

Aretino et à Giovan Francesco Fabrini, dans son célèbre ouvrage *Dialogo della Pittura.* L'Arétin, qui ouvre la conversation, loue Jean Bellin, George de Castelfranco ou Giorgione, « lequel, dit-il, le Titien a depuis laissé bien loin en arrière, donnant à ses figures une majesté héroïque, un coloris si tendre, orné de teintes si semblables à la vérité, qu'on peut bien dire qu'elles égalent la nature. » Mais son interlocuteur, Giovan Francesco Fabrini, qui n'aime point les éloges pour d'autres que pour celui qu'il admire, répond à l'Arétin : « Sieur Pierre, ce n'est pas ma coutume de blâmer personne; mais je peux bien vous assurer que quiconque a regardé une seule fois les peintures du divin Michel-Ange, ne doit plus, pour ainsi dire, se soucier d'avoir des yeux pour regarder les ouvrages de quelque peintre que ce soit. » A quoi répond sagement Messer Pietro Aretino : « Vous en dites trop (*Voi ditte troppo*), et faites tort à plusieurs peintres illustres, comme à Raphaël, au Corrége, au Parmesan, à Jules Romain, etc., etc.[1] » Et là-dessus se développent, sous la plume de Messer Lodovico Dolce, les plus sensés discours qui se puissent entendre. Je le répète donc : n'éteignons pas un esprit inférieur par un parallèle avec un supérieur, la déesse de la Renommée elle-même ne s'est jamais montrée si difficile, et, pénétrés de ces principes libéraux et larges, regardons les ouvrages de la peinture du XVIIIe siècle vénitien, indépendamment de ceux de cette même peinture au XVIe, et, selon les pratiques de l'abeille pour faire le miel, cherchons les fleurs.

Il me paraît, du reste, qu'on n'a point assez écrit sur les deux dernières périodes de la peinture à Venise. Les beaucoup observer et les bien manifester, donneraient lieu à une œuvre qui ne pourrait qu'être goûtée. Que d'efforts à l'aube du XVIIe siècle, chez les peintres vénitiens, pour trouver et avoir une *manière*, une originalité, un côté *genuino*, comme on dit en Italie. Ils voulaient une manière, et ils l'ont si bien obtenue, qu'elle leur valut le titre générique de *maniéristes !* Palma le jeune donna déjà le signal et créa la tendance; il est bien certain que la déviation du XVIIe siècle vient de lui : l'Aliense, le Corona, le Malombra, le Mera, le Pilotti, le Zugni, le Peranda, le Tinelli, forment à peu près le groupe de ses descendants. Vint ensuite la pléiade, moins heureuse, de ceux que spirituellement on appela *les Ténébreux;* ils fermèrent le XVIIe siècle, et méritèrent tellement d'être oubliés, qu'ils n'ont laissé trace d'aucune influence sur le XVIIIe siècle, lequel se refit, avec une école jeune et active,

1. Voyez ce charmant ouvrage de Messer Lodovico Dolce: *Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino,* nel quale si ragiona della dignità di essa Pittura e di tutte le parti necessarie, che a perfetto pittore si acconvengono.—Édition de Florence, pages 83-85. 1735. La traduction française est en regard.

une renommée d'originalité véritable et de talent sérieux avec les palettes de Celesti, de Molinari, de Segala, de Gregorio Lazzarini, de Riggi, de Piazzetta, de Tiepolo, de Canaletto, de Tiepoletto, de Longhi, de Guardi et de Nogari. S'il en est que j'oublie, que leurs ombres me le pardonnent! Un jour je les désignerai tous, eux et leurs œuvres, et caractériserai leur manière; depuis que je me sens l'âme vénitienne, c'est une idée que je caresse pour ma plume, de produire une *Venise au* xviiie *siècle*, œuvre d'ensemble dans laquelle il conviendrait de donner bonne et large place à la peinture. Sur quelles choses de Venise, bien inutiles, n'a-t-on pas beaucoup parlé?... par exemple, sur les puits, les plombs, les Trois Inquisiteurs, les Dix Conseillers, le canal Orfano... n'en a-t-on pas dit assez pour en avoir beaucoup menti? Il y a eu à Venise, même au xviiie siècle, autre chose que toutes ces machines à drames, faites pour la stupéfaction des masses, et c'est de cette autre chose qu'il convient de discourir, dans l'intérêt de la vérité de l'histoire. La grande chute morale ne commença à être sensible et déplorable que dans la seconde moitié du siècle; mais la première, sans offrir des pages de grandeur et d'éclat incomparable, présente du moins un tableau d'originalité et de séduction assurément charmant. Tout, du reste, allait d'accord et de compagnie : la société, les arts, la littérature, avaient une même devise, un même but, une même inspiration : le divertissement. Ce monde vénitien, que le président De Brosses, dans ses *Lettres*, Casanova dans ses *Mémoires*, et le cardinal de Bernis dans ses *Dépêches*, nous révèlent tous avec tant d'esprit et de verve, ce monde frivole et masqué, insouciant du sérieux, singulièrement plus porté au culte de Vénus qu'à celui de Mars, vous le retrouvez dans la peinture. Elle fut galante comme les mœurs; un seul maître fut méthodique jusqu'à l'étonnement, Canaletto; un seul eut une vigueur rare et même assez de génie pour qu'à mon sens il soit digne de l'Olympe, Giovanni Battista Tiepolo, et encore quel pinceau désordonné dans sa brillante fougue et dans sa splendide exécution!

J'ai dit — et maintenant je le prouverai — que le musée Correr offre d'inappréciables ressources à l'amateur de la peinture vénitienne pendant l'espace de temps écoulé entre 1700 et 1780; j'y vois, en effet, quatre Gregorio Lazzarini, un Piazzetta, un Tiepolo, un Gasparo Diziani, un Giuseppe Nogari, un Giacomo Marieschi, un Francesco Guardi, quinze Pietro Longhi, etc., etc. Le numéro 115 a l'honneur de désigner un Tiepolo, et c'est une des plus charmantes et une des plus rares œuvres de ce maître surprenant. Je dis des plus rares, en ce sens que G.-B. Tiepolo a été aussi prodigue de grandes et fastueuses peintures, qu'il l'a été peu des petites. Si jamais, en effet, dans la topographie de l'art, un peintre a été peu

flamand, c'est assurément lui. Eh bien! le tableau de G.-B. Tiepolo qui est au musée Correr, a un je ne sais quoi de flamand très-singulier : c'est une grande scène exécutée dans les plus fines proportions et les plus étudiées. Dans tout l'œuvre peint de Tiepolo, je ne connais aucune toile touchée de cette merveilleuse façon. Le sujet est un de ceux que ce grand artiste devait adorer : Sous un portique pompeux, — un de ces portiques que Piranèse se plaisait à inventer, — des majordomes vêtus comme des Césars sans casque, servent les viandes au fier Nabal. Ce grand seigneur magnifique traite deux convives, et tous les trois semblent prêts à se nourrir comme des Vitellius. La belle Abigaïl, qui est de la fête, sans y prendre cependant trop de part, ne craint pas de reprocher à ces seigneurs et leur faste, et leurs projets d'ivresse; des dames, des pages et des hallebardiers regardent solennellement les plats et les convives : sur la gauche s'élève une vaste crédence du plus grand goût, où resplendissent des vaisselles précieuses; à droite est un orchestre chargé de musiciens. Pour le style, c'est du Véronèse en petit; pour le faire, c'est du Tiepolo, et du meilleur.

Non loin de cette œuvre séduisante brillent les Canaletto (n°s 319 et suivants) et tout leur cortége vénitien, ainsi qu'un Guardi (n° 121). Les nommer, c'est assez pour leur éloge.

J'ai cité Pietro Longhi : il y a quinze toiles de lui dans ce musée. Pietro Longhi a encore du chemin à faire pour être bien connu en France. Nous l'ignorons, et c'est une injustice, car j'estime que cette ignorance nous fait beaucoup plus de tort qu'à lui. Sa réputation ne peut manquer de grandir. Les Anglais nous ont devancés, et ils le tiennent aujourd'hui en presque aussi grande faveur que le tenaient ses contemporains. Il fut un peu le Watteau de Venise, sauf l'*exquis* du talent. Au XVIIIe siècle, Longhi jouissait à Venise d'une popularité presque sans égale; les patriciens se disputaient ses toiles, et le peuple les gravures que l'on exécutait d'après ses œuvres. Il fut un humoriste, mais sans profondeur, un Hogarth frivole et superficiel; il excellait à représenter les masques, seigneurs et dames revêtus de l'original et mystérieux manteau, célèbre sous le nom de de *baütta;* il les a mis en toutes scènes et les a copiés sous leurs physionomies les plus étranges. J'ai beaucoup recherché les ouvrages de ce peintre et les ai beaucoup étudiés : plusieurs tableaux de lui, réunis en un seul lieu et observés avec attention, vous transportent en plein carnaval vénitien ; il est essentiellement local ; les physionomies, les meubles, les tournures, les vêtements, tout ce qui sort de sa palette a la marque vénitienne. Je me suis demandé souvent si Pietro Longhi a été bien persuadé qu'il pût y avoir dans le monde une autre ville que Venise, et d'autres

gens que des Vénitiens. Ses meilleures et ses plus spirituelles peintures sont au Musée Correr, à l'Académie des Beaux-Arts (Sala Contarini), au palais de la comtesse Morosini-Gattenberg, chez mon aimable et savant ami M. Randon-Brown (promoteur en partie du renom de Longhi en Angleterre). Le comte et la comtesse Almoro Pisani possèdent aussi, de cet artiste, quatre de ses meilleurs tableaux de masques. On a beaucoup copié certaines toiles de Longhi, mais le plus souvent très-mal. Au reste, la facilité de sa touche et l'esprit de son coloris sont commodes à reconnaître, pour peu qu'on les ait bien observés une fois. Je terminerai en avisant que les deux plus grandes toiles connues de lui (et elles sont assez rares dans des proportions au delà de 61 centimètres de hauteur sur 50 de largeur) appartiennent à la *raccolta* Correr. L'une (nº 125) représente la fameuse salle du *ridotto* (du jeu) toute remplie de masques, avec les expressions les plus variées; dans le fond, à gauche, un patricien coiffé d'une perruque géante, tient le jeu et répond des valeurs; de ce même côté on voit un café, dans l'intérieur duquel s'agitent et devisent les masques en *baütta*. L'autre grande toile (nº 126) représente un parloir de nonnes visité par des seigneurs et des dames de haute élégance; le point de Venise pleut aux robes et aux manchettes. Mais, bien qu'il s'agisse de nonnes et d'élèves au couvent, derrière les grilles, tout l'ensemble tient plutôt du profane que du catholique. Les nonnes et les jeunes demoiselles qui leur sont confiées ont beau ne se montrer qu'au delà de noirs barreaux, les unes et les autres ont tout l'air d'être beaucoup plus sensibles aux bruits du dehors qu'à ceux du dedans. Pour les divertissements de la société, un petit théâtre de *Guignol* récite, dans un coin, quelques *lazzi*, et un mendiant, un vrai gueux, parcourt les cercles *signorili* dont il attend l'obole. Cela est une scène tout à fait vénitienne du siècle dernier, où, à de certaines fêtes de l'année, les parloirs des cloîtres donnaient volontiers accès même aux gens masqués. Quand on a bien vu ce joli tableau, exécuté avec autant de facile esprit que de vrai talent, on comprend comment Casanova pouvait en réalité si bien réussir dans les couvents de Venise.

Pietro Longhi eut un fils, Alessandre Longhi, peintre et graveur. Le Musée possède un portrait peint par lui, qui sent fort la ressemblance : c'est le portrait de cet ingénieux et délicieux Goldoni. On lit au bas du tableau : *Doctor Carolvs Goldoni, poeta comicus,* mais il ne vaut pas l'autre portrait de ce Molière italien, possédé par le savant aimable et profond, l'auteur émérite des *Inscrizioni Veneziane,* Emmanuele Cicogna, l'affectionné *padrone di tutte le cose dell' antica Venezia.* Si je ne me trompe, ce portrait de Goldoni est de Pietro Longhi, et il est excellent.

Lorsque j'aurai plus tard à signaler les dessins et les gravures qui sont de la *raccolta Correr*, je ne manquerai point de discourir plus au long sur les Tiepolo, les Longhi et les Guardi; mais aujourd'hui mon cercle est la peinture, et je ne saurais aller ailleurs.

La seconde division des tableaux du Musée comprend les œuvres étrangères aux maîtres italiens; mais l'ensemble n'a point de quoi évoquer l'enthousiasme. Il n'y a rien de très-bien, et il y a beaucoup de médiocre; un Martin de Vos, un Gérard Terburg, un Francesco Franck, un Lucas Kranack, un Enrico Van Bles, forment le livre d'or de cette partie de la collection.

L'école allemande et l'école flamande y sont généralement représentées par des inconnus; quant à l'école française, elle est absolument ailleurs, puisqu'il ne me serait même pas possible de la citer dans la personne du plus infime de ses disciples. Au surplus, j'ai terminé avec les peintures, et mon devoir est d'entreprendre maintenant le chapitre multicolore de la curiosité proprement dite.

ARMAND BASCHET.



M. FRÉDÉRIC DE MERCEY

M. Frédéric de Mercey, chef de la division des beaux-arts au ministère d'État, membre de l'Institut, a succombé, le 4 septembre dernier, à la cruelle maladie qui le tenait depuis si longtemps éloigné de ses fonctions. Il avait cinquante-cinq ans. Sa mort, bien qu'elle fût prévue, nous a causé la même impression que si elle eût été subite : on ne s'habitue pas à l'idée de perdre des hommes aussi distingués, quand on a eu part à leur amitié ou à leur bienveillance.

De tous les emplois publics, il n'en est pas de plus difficile à remplir que celui de directeur des beaux-arts. Il y faut une attention toujours en éveil, une patience infatigable, le sentiment de toutes les convenances et de toutes les nuances, des ménagements infinis pour refuser ce qu'on refuse, et encore plus peut-être pour accorder ce que l'on accorde. Manier les hommes est toujours malaisé; mais quand ces hommes sont des artistes, c'est-à-dire des personnes animées d'un légitime amour-propre et qui passent aisément de l'émulation à la rivalité, la question se complique. Tel peintre est ravi d'avoir à décorer une chapelle; mais s'il apprend qu'une pareille commande a été faite à un peintre auquel il se croit bien supérieur, le voilà humilié et blessé à ne vous pardonner jamais. Tel autre, félicité pour un tableau, se croit blâmé par cela même pour tous les autres, et vos compliments lui paraissent une improbation déguisée. Ces aiguillons de l'orgueil, ces travers de la susceptibilité sont nécessaires, sans doute, et beaucoup d'artistes n'ont de talent qu'à ce prix; mais combien est épineuse la fonction de celui qui doit satisfaire à tant d'exigences, et les concilier avec l'intérêt de l'État!

M. de Mercey, entré au ministère de l'intérieur vers 1840, a été pendant vingt ans en relation avec tous les artistes de France, architectes, peintres, sculpteurs, graveurs en médailles, graveurs en taille-douce, lithographes. Il n'y avait que les musiciens et les comédiens qui fussent en dehors de ses attributions, car, depuis qu'on a eu la malheureuse idée de démembrer la direction des beaux-arts, elle se trouve partagée en trois divisions distinctes et indépendantes, l'une comprenant les musées, l'autre le Conservatoire et les théâtres, une troisième les beaux-arts proprement dits, c'est-à-dire la décoration des édifices de l'État, les commandes aux artistes, les monuments historiques, les souscriptions aux

ouvrages d'art, les cérémonies et les fêtes publiques. Connaissant donc par une longue pratique tout ce qui avait affaire à lui, M. de Mercey était arrivé à ce point qu'il ne pouvait plus guère se tromper ni sur les personnes ni sur les choses. Il n'y avait pas un atelier dans Paris qu'il n'eût visité, pas une exposition qu'il ne sût par cœur, pas un caractère qu'il n'eût éprouvé, pas une position dont il ne connût le fort et le faible. Ajoutez que, peintre lui-même, exercé à la critique et devenu excellent juge en matière d'art, il était de longue main dans le secret de tous les talents. Le seul fait de s'être maintenu si longtemps en place, en dépit de tant de révolutions et d'évolutions, prouve combien était précieuse, aux yeux de tout le monde, cette compétence que M. de Mercey avait acquise par l'intelligence, par l'exercice et par le temps. En le voyant servir tour à tour plusieurs régimes, on aurait pu croire qu'il achetait sa faveur par la souplesse de ses manières ou de son esprit : rien de plus faux. La dignité était le trait le plus saillant de son caractère; et une dignité qui allait quelquefois jusqu'à la roideur. Personne n'était plus impropre au rôle de courtisan, et nous l'avons vu, sous la république comme sous l'empire, très-peu soucieux de flatter les puissants, très-froid pour toutes les manifestations que d'autres eussent fait servir avec ardeur à leur avancement. Et il avait d'autant plus de mérite à garder cette attitude, qu'il ne manquait pas d'ambition; mais il eût tout sacrifié plutôt que de laisser entamer sa dignité personnelle, qui se confondait dans sa pensée avec la dignité de sa place, et sa démission était toujours prête dès qu'il s'agissait d'amoindrir ses attributions, de porter atteinte aux prérogatives, à l'honneur de son emploi.

La capacité de M. de Mercey, comme administrateur, se révélait plutôt lorsqu'il avait la plume à la main. La parole le trahissait souvent et l'embarrassait; mais il avait le talent d'écrire, et le style de ses lettres, de ses rapports, était précis, lumineux, ferme et d'une sobre couleur. Ces qualités se retrouvent, avec plus d'éclat et d'abandon, dans les nombreux articles qu'il écrivit pour la *Revue des Deux Mondes*, et dans ses livres, où l'art tient toujours une grande place, alors même que l'intention en est purement littéraire. Avant d'entrer au ministère de l'intérieur comme chef du bureau des beaux-arts, il avait voyagé, alors que les voyages étaient moins fréquents qu'ils ne le sont aujourd'hui; il avait visité toute l'Italie, le Tyrol, la Bavière; il visita ensuite toute l'Allemagne, les Pays-Bas, l'Écosse, l'Irlande, et il prit connaissance des littératures étrangères, assez pour en colorer son érudition; mais c'était le critique surtout et le peintre qui voyageaient en lui. Les écoles qu'il devait juger, il les étudia sur place dans leurs villes natales, dans leurs

origines; les pays qu'il devait décrire, il les dessina rapidement, d'un crayon exercé qui traçait les lignes caractéristiques, abrégeait la géographie, et notait, avec un laconisme plein de vivacité, toutes les impressions du moment. Quelquefois il lui arrivait de peindre d'après nature, mais seulement quand il rencontrait un site curieux, une ville singulière comme Édimbourg, ou des pâturages qui ne ressemblaient pas à tous ceux que paissent les troupeaux classiques. La peinture de M. de Mercey était solide, ferme et d'une franchise qui dégénérait en crudité; elle avait, du reste, de l'analogie avec celle de quelques bons paysagistes, notamment de Thuillier. Quant à ses dessins, on en peut juger par les très-habiles lithographies qu'en a faites tout récemment M. Cicéri, pour l'ouvrage intitulé : *Portefeuille de l'Italie.* Ils sont pittoresques au premier chef. L'auteur excelle à choisir son point de vue, de façon que le paysage ait à la fois une pondération cachée et beaucoup d'imprévu. Il se plaît à opposer les intermittences de la végétation italienne à un sol aride, dévoré par le soleil, et le calme d'une mer plane, *qu'aucun souffle ne ride*, aux lignes tourmentées d'une île rocheuse, que surmonte le campanile blanc d'un monastère.

Les voyages de M. de Mercey en Italie et en Angleterre, et ses goûts pour la littérature nous ont valu *le Tyrol et le nord de l'Italie;* deux romans, *Tiel le Rêveur* et *Burck l'Étouffeur*, des souvenirs et récits de voyages sous le titre de *Scotia;* mais les trois volumes qu'il a publiés en 1857, *Études sur les beaux-arts*, sont le meilleur ouvrage de M. de Mercey, et c'était là un de ses titres à l'Institut. Réunissant des pages écrites à diverses époques, l'auteur en a composé une histoire concise et substantielle de l'art, depuis ses hautes origines jusqu'à nos jours. L'espace nous manque pour rendre compte de ce vaste travail, conduit avec des vues élevées, semé d'aperçus ingénieux, plein de faits, et qui vaut à son tour une longue étude. Pour le moment, nous n'avons voulu qu'exprimer les regrets et les sentiments de tout le monde en rendant hommage aux divers talents de M. de Mercey, à sa compétence, à son caractère.

Qui succédera à M. de Mercey? Nous l'ignorons, bien que deux ou trois noms aient été prononcés, dont un est celui de l'homme le plus propre, aujourd'hui, à imprimer aux arts en France une haute et noble direction, par la sûreté de ses connaissances d'écrivain et de peintre, par l'élévation de sa critique, et par l'excellent esprit qui l'anime. Ce qui est certain, c'est que le gouvernement français devra reconstituer et réunir en une seule main une direction générale des beaux-arts, s'il veut leur rendre du lustre, de l'influence et de la grandeur.

CHARLES BLANC.

LIVRES D'ART

Paris qui s'en va et Paris qui vient, *publication artistique dessinée et gravée par* Léopold Flameng, *texte par divers auteurs.* — *Paris,* A. Cadart, *éditeur.* 1860.

Depuis que nous avons signalé à nos lecteurs le *Paris qui s'en va* et le *Paris qui vient*, dix nouvelles livraisons sont venues ajouter à cette publication un nouvel intérêt. Les eaux-fortes de M. L. Flameng commentent chaque page avec vivacité et esprit, et le coup de crayon de l'artiste précise pour les yeux le monument ou la scène décrite par la plume de l'écrivain.

Le *Marché des Innocents* (neuvième livraison) est une des planches où M. L. Flameng a mis le mieux en relief ses qualités d'aqua-fortiste habile et de dessinateur ingénieux. Les seconds plans ont été mordus par l'acide avec une sobriété délicate, et un enfant de Paris seul peut connaître ainsi le public qu'il met en scène. On n'invente point ce type de la grisette trottinant en bottines, le cabas au bras, les cheveux relevés sur les tempes, la figure pâle et les yeux brillants; ni cette marchande de légumes qui dit : « Choisissez, *médème!* » ensevelie sous l'avalanche de son corset, la marmotte nouée autour de la tête, le poing tout près de la hanche: ni le *porteur*, en casquette élimée, en blouse flottante et en pantalon acheté au *Temple* dans l'ex-garde-robe d'un élégant. C'est dans l'œuvre de M. L. Flameng, et particulièrement dans cette suite, que les chercheurs de l'avenir pourront trouver les types les plus vrais de la race parisienne dans les classes populaires.

Une visite à la *Salpêtrière* a inspiré à M. Duranty quelques pages d'un style sobre et d'un effet émouvant. La simplicité du récit, la conscience de l'observation, la justesse des observations physiologiques et morales donnent à cette étude une valeur réelle, et laissent le lecteur sous une impression indéfinissable de tristesse. La Folie, la Misère, la Vieillesse vacillante, l'Idiotisme, défilent sous les yeux comme des fantômes d'existences désolées, brisées, ébauchées par des lois mystérieuses de la nature ou de la fatalité sociale, et réveillent les plus grands problèmes que puisse agiter l'esprit humain, sans espoir de les résoudre. M. Flameng a reproduit dans cette livraison une peinture de M. Gautier. Quel que soit le mérite de cette composition, n'eût-il pas mieux valu cependant nous donner une vue générale ou quelque détail de l'hôpital lui-même?

Le *premier Hôtel de Ville de Paris*, le *Collége de Cluny*, qui vit s'élaborer dans ses cloîtres silencieux cet admirable dictionnaire historique, la *Gallia-Christiana*, et dont l'église devint plus tard l'atelier de Louis David, la *Flèche de Notre-Dame* ressuscitée par M. Viollet-le-Duc, le *Temple*, qui fut une citadelle, une prison, et qui n'est plus qu'un marché sordide, ont servi de texte à des études un peu trop superficielles. S'il est bon de ne pas effrayer le lecteur par un étalage d'érudition, il est excellent aussi de lui donner un historique clair, précis et surtout détaillé de monuments dont il ne restera demain plus de traces.

Le Prado offre une série sur laquelle nous glisserons rapidement. Il faut le crayon de Gavarni pour reproduire ces orgies traditionnelles d'un pays latin quelque peu chimérique, où l'on consomme généralement plus d'eau de seltz que de vin de Champagne.

Gavarni seul a connu, sans doute parce qu'il les avait inventés, l'étudiant de dix-neuvième année et la grisette aux saillies piquantes comme un grain de sel attique. L'étudiant, d'ailleurs, porte aujourd'hui une cravate blanche, et Henri Heine assurait avoir vu passer un jour, sur la place Bréda, la dernière des grisettes, en robe à triple volant.

Citons encore *l'Hôtel-Dieu* et son historique, raconté par M. Castagnery avec une âpreté qui touche; *les Petites Sœurs des Pauvres de la rue Saint-Jacques; le Marché aux Chevaux* et *le Couvent des Carmélites,* dont il est difficile de parler après M. Cousin, et arrivons au plus vite à la *Fontaine Saint-Michel.* La gravure de M. L. Flameng laisse peut-être à désirer plus de scrupule dans la perspective et dans le rendu des détails, mais la critique qu'a faite de ce monument, sous une forme plaisante, M. Castagnary, nous a paru d'une justesse complète, et nous en détachons avec plaisir ces quelques lignes, qui résument fort bien la théorie sur les fontaines publiques : « Une fontaine n'est pas une fontaine parce qu'elle donne de l'eau, qu'elle jouit d'une cascade ou se gêne d'un robinet; elle est fontaine par elle-même des pieds à la tête; l'eau est un détail insignifiant; la charpente du monument et le vêtement qu'ils portent doivent seuls dire à tous qu'elle en est le destinataire. Son architecture et son ornementation doivent être combinés de telle sorte qu'il n'y ait aucune erreur possible. Il faut que l'étranger arrivant dans la ville et apercevant un édifice au loin, dans le haut de la nue ou au milieu de la place publique, puisse dire, rien qu'en saisissant la conformation générale : Ceci est une fontaine. Il faut aussi, quand la ville est écroulée, que la population est morte, que les monuments s'effondrent et que les ruines pendent, il faut, dis-je, que le voyageur, marchant au milieu des pierres et foulant les herbes, s'arrête devant un débris sculpté, le reconnaisse et dise : Autrefois, dans ce lieu, il y avait une fontaine. »

On voit que le *Paris qui s'en va et le Paris qui vient* contient, à côté de gravures très-intéressantes, bien qu'inégalement réussies, des pages de critique excellente; c'est plus qu'il n'en faut pour assurer le succès de cette publication.

PH. BURTY.

—Parmi les promotions faites dernièrement dans l'ordre de la Légion d'honneur, nous avons vu avec plaisir figurer les noms de MM. Gilbert, président de l'Académie des Beaux-Arts, et Petitot, membre de l'Institut, section des beaux-arts. Tous deux ont été nommés au grade d'officier.

— L'Académie des Beaux-Arts, appelée à décerner les grands prix de sculpture entre les sept concurrents entrés en lice parmi les huit qui avaient été admis à concourir, a accordé le premier grand prix à M. Raymond Barthélemy, né à Toulouse le 11 juin 1833, élève de M. Duret; le second grand prix à M. Jules-Isidore Nathan, né à Seigneley le 9 juin 1836, élève de MM. Duret et Dantan. — Le sujet traité par les concurrents, était Oreste réfugié à l'autel de Minerve. Dans notre prochain numéro, il sera rendu compte de cette exposition.

—M. Landelle vient d'être chargé de la décoration de la salle des aides-de-camp, au palais de l'Élysée.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE 1860

DEUXIÈME ANNÉE. — TOME SEPTIÈME

TEXTE

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

Pages.

PAUL MANTZ.......... RAFFET.. 5

ÉMILE GALICHON...... ALBERT DURER : SA VIE ET SON ŒUVRE. — II. PEINTURES ET DESSINS; III. GRAVURES SUR BOIS........................ 24

ALFRED DARCEL...... EXPOSITION D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE A AMIENS....... 33

E. SAGLIO............ EXPOSITION DE TABLEAUX MODERNES DANS LA GALERIE GOUPIL.. 46

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ : Vente de porcelaines de Sèvres; Vente de la collection Louis Fould, par M. Ph. Burty. — Exposition de Troyes, par M. Charles Blanc. — Faits divers........................ 53

15 JUILLET. — DEUXIÈME LIVRAISON.

CLÉMENT DE RIS...... MUSÉES DE PROVINCE : LE MUSÉE DE GRENOBLE. *Première partie :* ÉCOLES ITALIENNES.................................... 65

ÉMILE GALICHON...... ALBERT DURER : SA VIE ET SES ŒUVRES. — IV. SON ŒUVRE GRAVÉ... 74

ALFRED DARCEL...... EXPOSITION D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE A AMIENS. *Suite et fin*.. ... 97

Pages.

LOUIS CASTEL......... HISTOIRE GÉNÉRALE DE L'ARCHITECTURE PAR DANIEL RAMÉE, ARCHITECTE.......... 110

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ : Vente de la collection Louis Fould, fin par M. Ph. Burty. — Communication de M. J. Renouvier, relative au tableau de Coriolan de Nicolas Poussin, aux Andelys; Note de M. A. de Montaiglon, relative à Pierre Lescot. — Nécrologie. — Faits divers........ 119

1er AOUT. — TROISIÈME LIVRAISON.

GEORGES DUPLESSIS.... LE CABINET DES ESTAMPES.......... 129

ALFRED HÉDOUIN...... LETTRES INÉDITES DE PIERRE-PAUL RUBENS......... 147

L. CLÉMENT DE RIS.... MUSÉES DE PROVINCE : LE MUSÉE DE GRENOBLE. *Suite et fin*.......... 161

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ : Ventes à Orléans et à Dijon; Vente de médailles romaines du cabinet Fontana, de Trieste. — Livres d'art: Antiquités gallo-romaines de Toulon-sur-Allier, de M. de Payan-Dumoulin, par M. Alfred Darcel. — Les Musées de l'Europe, de M. Louis Viardot, par M. Ph. B. — Les Musées de Peinture et de Sculpture, de M. Olivier Merson, par M. G. D. — Faits divers.......... 179

15 AOUT. — QUATRIÈME LIVRAISON.

CHARLES BLANC....... GRAMMAIRE HISTORIQUE DES ARTS DU DESSIN. — PRINCIPES : VII. DES PROPORTIONS DU CORPS HUMAIN.......... 193

MILLER, membre de l'Institut.. UNE CHARTE CONCERNANT LE PRIMATICE...... 212

VALENTIN CARDERERA... FRANÇOIS GOYA, SA VIE, SES DESSINS ET SES EAUX-FORTES. I-II. SA VIE ET SES DESSINS.......... 215

ÉMILE GALICHON...... NOUVELLES OBSERVATIONS SUR LA RESTAURATION DES TABLEAUX DU LOUVRE, RÉPONSE A M. FERDINAND DE LASTEYRIE......... 228

ALFRED DARCEL....... CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS : EXPOSITION DE ROUEN.......... 237

LÉON LAGRANGE....... NOUVELLES DE LYON; NOUVELLES DE MARSEILLE..... 242

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ : Vente des boiseries et des peintures du château de Bercy, par M. Ph. Burty. — Livres d'art : Le Théâtre et l'Architecte, de M. Émile Trélat, par M. P. de Brescy. — Revue photographique, par M. Ph. Burty. — Communication de M. de Longpérier, Conservateur des antiques au musée du Louvre. — Faits divers.......... 245

1er SEPTEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Pages.
W. Burger........... Exposition de tableaux de l'école française, tirés de collections d'amateurs. *Premier article*.................. 258

Armand Baschet..... Chronique vénitienne. Le Musée Correr.......... 278

A. Cantaloube....... Les Dessins de Louis David...................... 284

A. Duban, membre de l'Institut... De l'établissement d'un Musée d'art et d'industrie a Lyon par la Chambre de commerce de cette ville.... 304

Aloysius W***....... Correspondance particulière de la Gazette des Beaux-Arts : Assemblée générale des artistes allemands a Dusseldorf.................. 310

Mouvement des Arts et de la Curiosité : Vente d'un bureau historique; Vente de tableaux à Londres, par M. Ph. Burty. — Livres d'art : L'art protestant en France. Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme français, dirigé par M. Ch. Read; la France protestante, de MM. Haag; les Artistes français à l'étranger, de M. L. Dussieux, par M. A. F. — Notice des objets d'art exposés au musée de Dijon, par M. Tainturier. — Faits divers : Acquisitions récentes du musée de Dresde; Nouveaux dessins de Poussin, de Girodet, au Louvre; Mort de Decamps; Nominations dans l'ordre de la Légion d'honneur, etc.. 313

15 SEPTEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

Jules Renouvier..... Des Découvertes nouvelles d'estampes sur bois et sur métal de l'Allemagne (*Le Peintre-Graveur*, de M. Passavant).... 321

W. Burger.......... Exposition de tableaux de l'école française, tirés de collections d'amateurs. *Deuxième et dernier article*.............. 333

Armand Baschet..... Chronique vénitienne. Le Musée Correr. — II. Les Tableaux.. 359

Charles Blanc....... Nécrologie. — M. Frédéric de Mercey........... 374

Ph. Burty........... Livres d'art. — Paris qui s'en va et Paris qui vient. 377

Faits divers.. 378

GRAVURES

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

Pages.

Jeune Tambour de la République, d'après Raffet, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Sotain 5

Raffet, d'après un buste de Feuchères, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Pannemaker 9

Ordre du jour..., d'après Raffet, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Sotain... 13

Le Réveil, d'après Raffet, dessiné et gravé par les mêmes 17

La Sainte Trinité, retable d'Albert Dürer, gravé par M. Léon Gaucherel, d'après un dessin de la collection de M. Fr. Reiset; eau-forte tirée hors texte...... 26

Tête et figures de femmes, tirées du tableau de la confrérie du Puy-Notre-Dame, à Amiens, dessinées par M. Schlœsser, gravées par M. Midderigh....... 40-41

15 JUILLET. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Sainte Famille, tableau de Palmegiani, du musée de Grenoble, dessiné et gravé par M. Léon Gaucherel; eau-forte tirée hors texte 70

Sainte Véronique, fac-simile d'une gravure à la pointe sèche d'Albert Dürer, dessiné par M. Schlœsser, gravé par M. Sotain 74

La Dame à cheval, d'après une estampe d'Albert Dürer, dessin de M. Schlœsser, gravure de M. Piaud 79

La Nativité, dessin de M. Bocourt, gravure de M. Midderigh, d'après l'estampe d'Albert Dürer 85

Le Christ en Croix, fac-simile de l'estampe d'Albert Dürer, dite le Pommeau d'Épée de Maximilien, dessiné par M. Flameng, gravé par M. Perrichon.... 96

Manche de Poignard, ivoire sculpté du XIIIe siècle, dessiné par M. Weber, gravé par M. Pannemaker 97

Tableau reliquaire du XIIIe siècle, dessin de M. Viollet-le-Duc, tiré du *Dictionnaire raisonné du Mobilier* 103

Statuette de saint Nicolas, en argent doré, du XVe siècle; dessin de M. Weber, gravure de M. Pannemaker 105

Figure symbolique de Nimroud; Hypogées de Beni-Hassan; Porte des Lions à Mycène; Frise de la cathédrale de Sens; Hôtel de Ville de Mœiln (Holstein), dessins de M. Daniel Ramée, tirés de son *Histoire générale de l'Architecture* .... 111 et suiv.

Fac-simile de la signature de Pierre Lescot 124

1er AOUT. — TROISIÈME LIVRAISON.

Pages.

Figure de Muse, nielle italien, du Cabinet des Estampes, dessiné par M. Reutemann, gravé par mademoiselle Groult.. 129

Sainte Véronique, fac-simile d'une estampe du maître de 1466, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Sotain.. 133

Combat de deux Centaures, fac-simile d'une estampe d'Antonio Pollajuolo, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Midderigh.. 137

Paysage, fac-simile d'une eau-forte très-rare de Francisque Millet, gravure de M. Léopold Flameng, tirée hors texte.. 142

La Vanité, fac-simile d'une estampe de Callot, dessiné par M. Reutemann, gravé par mademoiselle Groult.. 146

Paysage de Hobbema du musée de Grenoble, dessiné par M. Ulysse Parent, gravé par M. Piaud.. 163

Le pape Saint Grégoire, tableau de Rubens, du musée de Grenoble, dessiné par M. Ulysse Parent, gravé par M. Pannemaker.. 165

Figure de Cheval, Vase orné de dessins en relief, Tête, et Buste clypéé en terre cuite, antiquités gallo-romaines trouvées à Toulon-sur-Allier...... 185 et suiv.

15 AOUT. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Prométhée modelant un squelette, pierre gravée antique, du cabinet de Stosch; dessin de M. Chevignard, gravure de M. Pannemaker.. 193

Figure d'homme inscrite dans un cercle et dans un carré, d'après un dessin de Léonard de Vinci; dessin de M. Ulysse Parent, gravure de M. Midderigh... 197

Le canon égyptien des proportions de l'homme.. 201

Figure de lion mesurée selon le canon égyptien.. 205

Deux doigts égyptiens, de la collection d'Aigremont.. 206

Frise d'un tombeau à Memphis.. 207

Figure de Touthmès III, roi de la dix-huitième dynastie égyptienne.......... 209

Ces quatre gravures sont tirées du *Choix de Monuments* de M. Lepsius. Elles sont dessinées par M. Chevignard et gravées par M. Pannemaker.

Prométhée mesurant sa statue et Prométhée pesant les membres du corps humain, pierres gravées antiques; dessins de M. Chevignard, gravures de M. Pannemaker.. 211

« Il ne la voit pas encore. » scène tirée des *Caprices* de Goya, dessinée et gravée au procédé Beslay, par M. L. Flameng.. 215

Portrait de Goya, par lui-même, dessiné par M. Ulysse Parent, gravé par M. Boëtzel.. 221

Pages.

Don Quichotte, fac-simile d'un dessin fantastique de Goya, gravé par M. Bracquemond, eau-forte tirée hors texte.. 224

« Il est rasé, » autre scène des *Caprices* de Goya, dessinée et gravée par M. Flameng. 227

1er SEPTEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Jeune Fille, pastel de Carle Vanloo, de la collection de M. P. Hédouin, dessiné par M. Edmond Hédouin, gravé par M. Pannemaker........................ 258

Gilles, eau-forte de M. Edmond Hédouin, d'après le tableau de Watteau, de la collection de M. Lacaze, gravure tirée hors texte........................ 261

Portrait de Vien, fac-simile d'un dessin de Louis David........................ 284

Le Vieil Horace défendant son fils, d'après un dessin de David................ 289

L'Impératrice Joséphine, croquis pour le tableau du *Couronnement de Napoléon*. 297

Groupe d'Enfants, croquis pour le tableau des *Sabines*.................... 299

Ces quatre fac-simile de dessins de David ont été mis sur bois par M. Français et gravés par M. Boëtzel.

15 SEPTEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

Lettre ornée tirée des anciennes impressions de Bâle........................ 321

Sainte Véronique, gravure anonyme du XIVe siècle...... 325

Fac-simile des figures du *Térence*, de 1496.................................. 331

Morceau d'encadrement tiré des anciennes impressions de Bâle................ 332

Ces quatre bois, dessinés par M. Parent, ont été gravés par MM. Pannemaker et Midderigh.

Intérieur de cabaret, d'après Taunay, dessin de M. Edmond Hédouin, gravure de M. Sotain.. 357

Mademoiselle Mayer, d'après une miniature de Prud'hon, eau-forte de M. Léopold Flameng, gravure tirée hors texte.. 355

Amours jouant avec des fleurs, d'après un dessin de Prud'hon, dessin de M. Parent, gravure de M. Midderigh.................................. 358

Masque vénitien, d'après Pietro Longhi, dessin de M. Parent, gravure de M. Pannemaker.. 359

Autre masque vénitien, en costume de *baütta*, d'après le même, gravure de M. Midderigh.. 373

FIN DE LA TABLE DU TOME SEPTIÈME.



